

Actes

de la session anniversaire de communications
15 ans d'études françaises et francophones
à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu

17-18 octobre 2008

Éditions Universitaires « Lucian Blaga »
Sibiu, 2009

Université « Lucian Blaga » de Sibiu
Faculté de Lettres et d'Arts
Département d'Études françaises et francophones

Actes

de la session anniversaire de communications
15 ans d'études françaises et francophones
à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu

17-18 octobre 2008

Sous la direction de Mircea Ardeleanu

Éditions Universitaires « Lucian Blaga »
Sibiu, 2009

Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu

Direction du projet :

Mircea Ardeleanu

Rédaction :

Mircea Ardeleanu, coordonateur

Lucia Zaharescu

Dumitra Baron

Maria-Otilia Oprea

Maquette :

Teodora Stanca

Couverture :

Ana Alfianu

Impression :

Onyx SRL Sibiu

Publié dans le cadre du projet « 15 ans d'études françaises et francophones à l'Université „Lucian Blaga” Sibiu », co-financé par l'**Autorité nationale pour la Recherche scientifique de Roumanie** (SU 56, <http://www.mct.ro/index.php?action=view&idcat=540>, iunie-noiembrie 2008, 4/07/2008).
Comité d'organisation de la manifestation : Mircea Ardeleanu, Sylvain Audet, Dumitra Baron, Rodica Fofiu, Marilena Milcu, Maria-Otilia Oprea, Lucia Zaharescu.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

**15 ANS D'ÉTUDES FRANÇAISES ET
FRANCOPHONES À L'UNIVERSITÉ «LUCIAN
BLAGA», SESIUNE INTERNAȚIONALĂ (2008, Sibiu)**

Actes de la session anniversaire de communications

**“15 ans d'études françaises et francophones à l'Université
«Lucian Blaga» de Sibiu” : les 17-18 octobre 2008 / sous**

la direction de Mircea Ardeleanu - Sibiu : Editura

Universității “Lucian Blaga” din Sibiu, 2009

Bibliogr.

ISBN 978-973-739-718-8

I. Ardeleanu, Mircea (coord.)

821.133.1(100).09(063)

Tous droits réservés.

Reproduction uniquement avec l'autorisation des auteurs et indication de la source.

Table des matières

Préambule

Mircea ARDELEANU

Le Département d'Études françaises et francophones de
l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu - coup d'œil historique 9

Conférence inaugurale

Irina MAVRODIN

Nouveaux arguments pour une poïétique/poétique de
l'ambiguïté chez Cioran 17

I. Linguistique. Didactique. Traductologie. Francophonie

Mircea ARDELEANU

Une publication francophone à Sibiu à la fin de la première
guerre mondiale : *Le Moniteur de Transylvanie* 25

Sylvain AUDET

Les voyelles orales du français prononcées par des apprenants
roumains. Étude des formants et réflexions didactiques 34

Rodica MIHULECEA

Marqueurs de l'infinif en français et en roumain 47

Marilena MILCU

Directions et perspectives dans l'étude du processus de traduction 58

Ana-Ruxandra MUREȘAN

L'affiche - un lien entre la publicité et l'art en France 67

Lucia ZAHARESCU

Le français au Québec et en francophonie internationale :
des destins liés 77

II. Littérature française

Dumitra BARON	
Portraits d'artistes dans les <i>Nouvelles Orientales</i> de Marguerite Yourcenar	87
Solène BRUNET	
<i>Le Chasseur Zéro</i> de Pascale Roze, une réécriture du mythe d'Électre ?	96
Dorin COMŞA	
L'objet temporel et la dissolution de l'autorité narrative dans <i>Neige noire</i> de Hubert Aquin	104
Cornelia-Mariana DEAC	
Petru Dumitriu - démarche romanesque et impact autobiographique	119
Rodica FOFIU	
« La transparence opaque ». Réflexions sur le rapport visible/invisible dans <i>Le Horla</i> de Maupassant	129
Dorica LUCACI	
Alice Voinescu, le dossier individuel d'enquête n° 4705 : une autobiographie (auto)accusatrice	138
Olivier MILLET	
La représentation de Jean Calvin comme homme de souffrance : autobiographie spirituelle et biographie humaniste à la Renaissance	149
Ionela MLADIN	
Le roman, « lien vivable » entre le mythe et la société	166
Diana NECHIT	
Le regard et l'espace dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras	174
Maria-Otilia OPREA	
L'œuvre de François Mauriac – proposition d'une double approche : poïétique et poétique	186
Maria Cristina PÎRVU	
La notion de « modèle » et ses forces de répétition créatrice. L'exemple poïétique de Michel Butor	197
Emilia-Ioana VAIDA	
<i>La Correspondance</i> de Flaubert – un document poïétique	209
Ana VASII	
La folie - au-delà du fantastique, dans l'œuvre de Maupassant	221
Les auteurs	227

PRÉAMBULE

Le Département d'Études françaises et francophones de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu - coup d'œil historique

Mircea ARDELEANU

*Responsable du Département d'Études françaises et francophones
ardeleanumircea@zappmobile.ro*

Chers invités,
Chers collègues membres du Département d'Études françaises et francophones,
Chers étudiants,

La vie au jour le jour d'un département est insaisissable. Chaque membre du collectif vient, passe dans les salles de cours, fait travailler les étudiants selon des programmes et des horaires établis. Les réunions du collectif sont ciblées sur des problèmes prévisibles, prévus. Tout se déroule sous le signe d'un certain type de monotonie, à peine rythmée par les fins de semestres, les fins d'années, les fins de cycles d'études.

Il faut la perspective du temps et un appareil d'approche quelque peu artificiel, afin de surprendre le cheminement, les moments décisifs ou simplement significatifs, les mues difficiles, les options fondamentales d'une structure comme celle que nous avons aujourd'hui à l'esprit. Cependant, à y regarder de plus près, les jalons ne manquent pas, les repères prennent contour.

Essentielle me semble être l'idée, l'évolution de l'idée autour de laquelle a coagulé cet ensemble d'enseignants et d'étudiants qui composent le département. Car le Département d'Études françaises et francophones de Sibiu est avant tout le fruit d'une idée, celle d'implanter un département francophone à Sibiu, dans une zone réputée tournée vers le monde germanophone. En 1991, en préparant le dossier d'ouverture de la section

de français, rien n'était évident, tout avait l'air d'une gageure : un minimum de personnel propre, des concours improbables en vue, peu de livres, beaucoup d'inertie, parfois de la mauvaise volonté, des vanités dérisoires, la méfiance dissolvante mettant tout le monde sur la défensive. Cependant, il était évident pour tout le monde que la création de cette section permettrait immédiatement l'accroissement des effectifs étudiants, le développement du collectif enseignant au niveau de la faculté, un gain de consistance de la Faculté de Lettres, la diversification des enseignements, l'ouverture et le développement de coopérations internationales. En effet, en peu d'années, l'attraction exercée par la faculté s'est accrue à un niveau jamais atteint auparavant, ce dont le magnétisme propre du Département d'Études françaises et francophones n'était nullement étranger.

Dans les conditions inédites que je viens de décrire – départ à zéro, manque de tradition etc. –, c'est une section « classique » de français B qui démarre : langue française et travaux dirigés, littérature française, didactique du FLE sont au programme. Avec le temps et avec le recrutement de nouveaux collègues, une réflexion plus approfondie sur les tenants et les aboutissants allait se développer, qui finira, en peu d'années, par donner un profil spécifique au département. L'événement de référence pour ce changement est le Colloque international de la Francophonie du printemps 1995. La réflexion menée en vue de l'organisation de cet événement s'est rapidement cristallisée, et je la résume ici : il était nécessaire d'ajouter d'urgence au plan d'enseignement une composante francophone, s'ouvrir au monde des littératures et des civilisations francophones. La présence au colloque de son excellence Gilles Dugay, ambassadeur du Canada en Roumanie, a beaucoup contribué à affermir cette conviction. Cet événement montre que, à deux ans et demie d'existence et avec 6 ou 7 enseignants titulaires seulement, le collectif nourrissait des ambitions, s'était fixé des objectifs et des standards exigeants, était à même de se donner une identité propre, une vocation. Fort de sa composante française, le jeune département de Sibiu se lançait dans l'étude du vaste monde francophone, réalité foisonnante quant aux aspects linguistiques, littéraires et culturels et, en même temps identitaires, politiques, économiques et éducationnels. Cette orientation a valu à notre jeune département des contacts, des échanges et des coopérations dont nous sommes fiers. Depuis 12 ans, littératures, langue et civilisations francophones sont au programme et, sous des formes variées, ont été étudiées à Sibiu. Cette direction d'études est encore à développer : jouer la carte antillaise ou africaine, moins présentes dans les études francophones en Roumanie ou bien approfondir les francophonies européennes, tout reste à définir.

Une autre approche possible : la composition du collectif. Une particularité que Sibiu partage avec d'autres départements de français d'autres universités créées après 1989 : grosso modo, il y a deux générations d'enseignants : ceux qui se sont formés en tant qu'enseignants sous l'ancien régime, ont fonctionné plus ou moins longtemps en tant qu'enseignants de FLE dans des écoles et des lycées, faute d'avoir pu, dans les conditions de l'ancien régime, intégrer l'enseignement supérieur ou la recherche, et, seconde catégorie, ceux qui se sont formés dans ces départements mêmes, sous la baguette des premiers, et qui ont pu entamer une carrière de recherche et d'enseignement « normale », ont fait des stages à l'étranger, des doctorats, souvent brillants, dans le pays, à l'étranger ou en co-tutelle.

Si c'est une division, ce n'est pas un clivage. Il me semble pourtant que chacune de ces deux catégories se définit par une batterie de spécificités : les jeunes, plus actifs, plus ambitieux, nous autres, plus polyvalents, apportant dans le processus d'enseignement une expérience pédagogique qui est, à mes yeux, un capital très précieux dans les conditions de la baisse de niveau des étudiants. Les évolutions dans les années à venir se dessinent : dans quelques ans, le collectif de français de Sibiu sera parmi les plus jeunes du pays.

Troisième approche : les effectifs étudiants. En 1992, la nouvelle section démarre en douceur : 18 étudiants d'anglais, allemand, roumain et théologie ayant le français pour seconde langue d'étude. En quelques ans, autour de l'an 2000, les effectifs s'accroissent jusqu'à 300-400 étudiants. La section de lettres est la plus recherchée, mais la jeune section de Langues Modernes Appliquées, préparée dès 1996 et ouverte deux ans plus tard, va bien aussi. Au cours de ces 5 dernières années, à la faveur d'une baisse démographique sans précédent, les effectifs n'ont cessé de baisser. Parallèlement, un autre mouvement s'amorce : les préférences des nouveaux candidats vont de plus en plus vers la section de LMA au détriment des sections de Lettres. Avec le passage à l'organisation des études selon les documents et conventions de Bologne, avec le départ des dernières 4^{es} années nombreuses, le vide s'est creusé, épousant la chute démographique. Pourtant, cette année nos effectifs sont un peu plus étoffés que ceux d'il y a un an, et tout laisse espérer une remontée, même si elle n'est pas... évidente, même si elle ne viendra pas de soi.

Cette remontée, si nous voulons qu'elle se produise et qu'elle soit durable, il faut la favoriser, la ménager, l'encourager. Elle dépend des performances du département, de son prestige, de son rayonnement et, non en dernier lieu, du succès de nos étudiants dans leur carrière professionnelle.

Nos réussites et celles de nos étudiants feront mieux que toute « promotion directe », si agressive soit-elle.

Quatrième approche : la recherche. Nous fêtons aujourd'hui 15 ans d'activité scientifique continue et de manifestations périodiques. Cette composante a été présente dès le début et continue d'accompagner, de rythmer la vie du collectif et de la section. Cependant, là aussi, il y a des distinctions à faire. Les membres jeunes du collectif ont passé directement de la vie d'étudiant chercheur à celle d'enseignant chercheur, ce qui est à nos yeux une grande réalisation. C'est une continuité normale, et il convient de s'en réjouir. À 30 ans, nos collègues jeunes font valoir des CV et des listes de publications que peuvent envier les plus âgés. Leurs doctorats sont presque contemporains de ceux de leurs anciens professeurs. Ils font des stages, décrochent des bourses, ont des opportunités que n'ont pas leurs aînés.

Cependant, la recherche au Département d'Études françaises et francophones de Sibiu n'est pas d'invention récente. Elle était nécessairement au début, au cours des années 90. Cependant, au cours des 10 premières années, il fallait courir au plus urgent. Les nombreuses « transitions » et restructurations d'un enseignement en train de se rattraper sur l'Europe faisait qu'on était tout le temps sur les barricades. Il fallait assurer tous les ans des cours nouveaux, tout en continuant sa propre recherche doctorale, se plier à une périodicité de publications et d'organisation de manifestations scientifiques travaillant souvent dans des conditions impropres, concevoir et mettre en place des sections nouvelles, des collaborations et des contrats internationaux, attirer des fonds et développer ainsi la logistique qui les soutiendrait. Tout cela a exigé un effort continu que le collectif a accepté de fournir et qui s'est matérialisé dans les réalisations que nous présentons aujourd'hui. Les recherches doctorales démarrent vers 1995-1996 et commencent à aboutir vers 2002-2003 et suivants. Ces recherches nourrissent un grand nombre de publications ainsi que des cours à option modernes, et permettent une spécialisation plus pointue des membres du collectif. Elles attachent chaque membre à une époque, à une zone de connaissances, à une problématique, tout en permettant des évolutions ultérieures. Les soutenances de thèses ont permis l'accès à des « postes supérieurs », condition sine qua non des autorisations et accréditations qui se montraient à l'horizon. Décrocher des titres de professeur et obtenir l'habilitation de diriger des écoles doctorales et des thèses, des activités de formation continue avec les enseignants de français et autres catégories de personnels d'entreprises et d'organisations sont désormais des tâches urgentes.

Cinquième approche : institutionnelle. Impliqué dans l'enseignement du français dans toutes les facultés de l'université, constituant un pôle d'attraction pour les bacheliers francophones de la ville, du département et des départements voisins ou géographiquement plus éloignés, organisant des activités scientifiques et culturelles prestigieuses, dispensant des enseignements modernes, développant des coopérations internationales au bénéfice de ses membres, des étudiants et de la communauté académique sibienne, constituant le cadre dans lequel s'épanouissent professionnellement ses membres, le Département d'Études françaises et francophones est une structure intégrante et intégrée, fonctionnelle, capable de regarder confiante vers l'avenir.

Le Département d'Études françaises et francophones fête aujourd'hui ses 16 ans d'existence et 15 ans depuis qu'il organise, dans le cadre de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu, des manifestations scientifiques et culturelles. Cette session anniversaire est destinée à mettre en évidence son potentiel scientifique et pédagogique, sa volonté d'être un facteur de modernité et de créativité ayant un impact sur la qualité des enseignements dispensés dans cette université et sur l'image publique de cette institution.

L'introduction des études françaises et francophones dans l'offre éducative de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu à deux ans seulement depuis le changement de régime de 1989 a eu un impact important sur le développement institutionnel de la Faculté de Lettres et d'Arts, tant du point de vue de la diversification et de la modernisation de l'enseignement que de celui du développement des ressources humaines et de sa contribution à l'intégration de l'enseignement avec la sphère de la production économique et de la vie sociale dans le département de Sibiu et de la région centrale du pays. Le long de ces 16 ans, la section d'études françaises et francophones a attiré et a formé pour la carrière professionnelle et pour la vie sociale plus d'une dizaine de générations d'étudiants, a déroulé une activité pédagogique et scientifique fructueuse et a apporté sa contribution à l'épanouissement et au prestige de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu.

Depuis les premières manifestations et sessions de communications des années 1993-1994, en passant par les sessions annuelles de communications scientifiques des enseignants et des étudiants, par le Colloque international de la Francophonie de 1995, par la série ininterrompue des 14 éditions des colloques « Cioran » et le Forum des entreprises internationales de Sibiu avec l'Université « Lucian Blaga » qui se tiendra dans la Faculté de Lettres et d'Arts les 30 et 31 octobre courants sous le générique « Communication, coopération, intégration des milieux économiques avec les milieux académiques » et autres activités et projets qu'il a initiés, auxquels il a

été ou est partenaire, ajoutant chaque année à son palmarès de nouveaux partenariats et collaborations internes ou internationales prestigieuses, le Département d'Études françaises et francophones fait, en ce début d'année académique, le bilan d'une activité infatigable et ininterrompue au profit des étudiants, de l'institution universitaire et de la vie sociale et apporte une contribution originale et consistante à l'intégration de la Faculté de Lettres et d'Arts et de l'Université « Lucian Blaga » dans l'aire européenne de l'enseignement supérieur et de la recherche, à l'accroissement de leur visibilité interne et internationale.

Souhaitons à notre manifestation bon succès et à notre département un bel avenir d'enseignement et de recherche!

CONFÉRENCE INAUGURALE

Nouveaux arguments pour une poïétique/ poétique de l'ambiguïté chez Cioran

Irina MAVRODIN
Université de CRAIOVA

Résumé : J'y réaffirme – à force de nouveaux arguments – mon idée déjà exprimée dans d'autres essais critiques antérieurement publiés, d'une poïétique/poétique de l'ambiguïté chez Cioran. C'est un commentaire qui convoque plusieurs métatextes cioraniens qui parlent tous de la manière la plus directe de l'ambiguïté voulue et contrôlée de l'écriture cioranienne. L'ambiguïté protège le texte contre l'usure, qui est son ennemi le plus immédiat. Peut-on parler, dans son cas, de la leçon mallarméenne ?

Mots-clés : poïétique/poétique, ambiguïté, faire, Cioran

Dans ce qui suit, je réaffirme cette idée – déjà par moi proposée, développée et défendue, pour la première fois, il y a une quinzaine d'années, à l'occasion d'un premier « Colloque Cioran » : il y a une intense ambiguïté de l'écriture cioranienne, et cette ambiguïté, voulue et contrôlée par l'auteur, pourrait fournir une clé de lecture très pertinente, une sorte de **clé des clés**.

L'ambiguïté, par l'infinité de sens qu'elle suscite, dans une approche synchronique, mais aussi dans une approche diachronique, protège le texte contre l'usure, qui est son ennemi le plus immédiat et le plus sûr. L'usure, c'est le glissement progressif dans le régime du cliché, des idées reçues, tout à fait prévisibles, glissement que la révolution du langage poétique qui a eu lieu à la fin du XIX^e siècle a voulu à tout prix éviter. N'oublions pas que parmi ceux qui ont été obsédés par cette volonté de démanteler, de déstructurer le langage poétique traditionnel, il y a eu Mallarmé, dont les poèmes et les

essais critiques (cf. *Divagations*) étaient connues par Cioran, qui, tout au début de son séjour en France, s'est ingénié – mais finalement il y a renoncé – de donner une version roumaine de la poésie de Mallarmé.

Au risque de la redite, je vais commencer par citer quelques définitions de l'ambiguïté en tant que concept central et significatif au plus haut degré pour la nature poétique, littéraire d'un texte. La première en date appartient à Roman Jakobson :

L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie. Nous répéterons, avec Empson, que : « Les machinations de l'ambiguïté sont aux racines mêmes de la poésie. [Empson, 1955] Non seulement le message lui-même, mais aussi le destinataire et le destinataire deviennent ambigus. En plus de l'auteur et du lecteur, il y a le « je » du héros lyrique ou du narrateur fictif et le « tu » ou le « vous » du destinataire supposé des monologues dramatiques, des applications, des épîtres. (...) Virtuellement, tout message poétique est une sorte de citation et présente tous les problèmes spéciaux et compliqués que « le discours à l'intérieur du discours » offre au linguiste. (...) La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. (...) Par l'application du principe d'équivalence à la séquence, un principe de répétition est acquis qui rend possible non seulement la réitération des séquences constitutives du message poétique, mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité. Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie. [Jakobson 1963, 238-239]

Une autre définition, également très connue, appartient à Umberto Eco :

L'ambiguïté est un artifice très important, parce qu'elle fonctionne comme une antichambre de l'expérience esthétique, quand, au lieu de produire un simple désordre, elle éveille l'attention du destinataire et le met dans la situation d'orgasme interprétatif ; le destinataire est stimulé afin de scruter la flexibilité et les ressources latentes du texte qu'il interprète, tout comme celles du texte auquel il se rapporte. (...) La définition opérationnelle la plus utile formulée à propos du texte esthétique est celle de Jakobson qui, en s'appuyant sur l'extrêmement connue sous-division des fonctions linguistiques, a défini le message à fonction poétique dans sa qualité de message ambigu et autoréflexif. [Eco 1982]

À partir de ces prémisses théoriques – auxquelles je suis restée fidèle, même si, au fil des années, elles se sont développées de tous côtés dans ma recherche et sont devenues arborescentes - , j'ai convoqué plusieurs textes de Cioran (mes découvertes les plus récentes), qui parlent de la manière la plus directe, la plus explicite, de l'ambiguïté cioranienne, ou qui, bien au contraire, le font d'une manière plutôt cachée ou même implicite. D'habitude, dans le même contexte on a les deux cas, ce qui revient à dire que l'on est *in praesentia* ou *in absentia* des éléments par lesquels se définit l'ambiguïté.

Lorsqu'on « interprète », lorsqu'on « analyse » un texte de Cioran, l'important est de ne pas le réduire à un discours de type essentialiste,

univoque. Il faut le conserver et le mettre à l'œuvre en tant que discours plurivoque, et le re-produire par un discours isomorphe, car, dans son cas, on peut appliquer ce que dit Ricoeur à propos de la métaphore et du discours littéraire : « Dans le discours littéraire (métaphorique) plusieurs choses sont signifiées en même temps, sans que le lecteur soit obligé à choisir ». La métaphore, omniprésente dans l'œuvre de Cioran, est productrice et non pas re-productrice de sens. Elle ne décrit pas une réalité préexistante, mais crée une réalité nouvelle, en disant ce qu'elle est seule capable de dire, sur le mode plurivoque.

Ma réflexion se veut à la fois partie intégrante d'une théorie générale de la littérature (mais aussi de la traduction de la littérature), autant dire d'une poïétique/poétique de la littérature, par un mouvement de va-et-vient, inductif-déductif, qui part du texte cioranien et qui revient à lui, pour de nouveau en re-partir, la mise d'une telle entreprise étant double : la littérature définie (encore une fois) dans sa spécificité par le concept d'ambiguïté – cf. Jakobson, Eco, Ricoeur -, le texte de Cioran défini dans sa spécificité par le concept d'ambiguïté. Et pourtant, ma mise ultime serait encore celle de trouver des arguments suffisamment forts du point de vue théorique pour identifier et faire valoir ce côté littéraire, poïétique/poétique de l'œuvre de Cioran, que beaucoup de ses exégètes occultent plus d'une fois, préoccupés, fascinés par le côté philosophique de l'œuvre ou par les éléments spectaculaires de sa biographie.

Je disais au commencement de cet essai que depuis bon nombre d'années j'accumule des arguments qui me permettent de proposer une clé de lecture pertinente pour l'œuvre de Cioran. Une **épreuve** qui notamment dans son cas me semble tout à fait utile et efficace est celle de la traduction. Moi, qui ai traduit deux livres de Cioran, *Précis de décomposition* et *La chute dans le temps* (pour la maison d'édition Humanitas de Bucarest), je sais que celui qui traduit Cioran se heurte à des difficultés qui ne relèvent pas autant du signifié (comme on pourrait le croire, étant donné que Cioran est, pour la plupart des exégètes, surtout un philosophe) que du signifiant. L'important, chez lui, reste aussi la manière de dire, et non pas seulement ce qu'il dit, parce qu'il dit ce qu'il dit grâce aussi à une certaine manière de dire qui lui appartient en propre. Le traducteur de Cioran doit être donc très attentif à construire, de son côté, dans la mesure du possible, un « objet-œuvre » isomorphe de l'œuvre de Cioran, qui s'ingénie surtout à **ne pas désambiguïser**, par la traduction, un texte que Cioran a voulu ambigu.

Cette leçon sur l'AMBIGUÏTÉ du texte cioranien je l'ai donc tout d'abord apprise d'instinct, en tant que traductrice de ce texte, qui m'en a parlé d'emblée, implicitement.

Au fur et à mesure que j'ai lu et relu l'œuvre de Cioran, au fur et à mesure que j'ai sillonné cette œuvre dans tous les sens, l'esprit libre de tout parti-pris philosophique, idéologique, politique, ou de toute autre nature, biographique y compris, j'y ai décelé bon nombre d'éléments suffisamment explicites pour me permettre d'affirmer qu'il y a chez Cioran une conscience assez claire du statut du texte littéraire en tant que texte ambigu, ouvert vers tous les sens possibles, fussent-ils des plus contraires. C'est au lecteur de conférer une cohérence sémantique à ce texte, semble dire Cioran. « Semble », ici, est un euphémisme, car Cioran le dit, même si indirectement, et d'une manière chaque fois plutôt brutale.

Un inventaire rapide et provisoire de ces échantillons de texte cioranien autoréflexif (de métatexte cioranien caché dans le texte cioranien) nous propose des assertions du genre suivant : « C'est un véritable malheur pour un écrivain que d'être compris », [*Ibid.*, 1560] assertion qui est la première phrase de l'essai « Valéry face à ses idoles » du volume *Exercices d'admiration* et qui comporte plusieurs variantes, parsemées dans l'œuvre de Cioran, par exemple dans l'essai « Joseph de Maistre », où il dit : « sans ses contradictions, sans les malentendus qu'il a, par instinct ou calcul, créés à son propre sujet, son cas serait liquidé depuis longtemps, sa carrière close, et il connaîtrait la malchance d'être compris, la pire qui puisse s'abattre sur un auteur. » [Cioran 1995, 1520]

Mais il y a aussi d'autres assertions qui appartiennent à la même zone d'une poïétique/poétique de l'ambiguïté. Je viens d'en découvrir quelques-unes des plus intéressantes dans *Syllogismes de l'amertume*, par exemple celle-ci :

Formés à l'école des velléitaires, idolâtres du fragment et du stigmaté, nous appartenons à un temps clinique où comptent seuls les cas. Nous nous penchons **sur ce qu'un écrivain a tu, sur ce qu'il aurait pu dire, sur ses profondeurs muettes** (c'est moi qui souligne). S'il laisse une œuvre, s'il s'explique, il s'est assuré notre oubli.

Magie de l'artiste irréalisé..., d'un vaincu qui laisse perdre ses déceptions, qui ne sait pas les faire fructifier. [*Ibid.*, 745]

Ou celle-ci :

Les modes d'expression étant usés, l'art s'oriente vers le non-sens, vers un univers privé et incommunicable. Un frémissement *intelligible*, que ce soit en peinture, en musique ou en poésie, nous semble à juste titre désuet ou vulgaire. Le *public* disparaîtra bientôt ; l'art le suivra de près.

Une civilisation qui commença par les cathédrales devait finir par l'hermétisme de la schizophrénie. [*Ibid.*, 747]

Tout ce qui est dit dans les lignes que je viens de citer nous pousse vers cette région du silence (« Nous nous penchons sur ce qu'un écrivain a tu, sur ce qu'il aurait pu dire, sur ses profondeurs muettes »), toute

explication relevant du mauvais goût ou d'une esthétique désuète. Or, il n'y a pas d'espace plus ambigu que celui du non-dit, du silence, et aussi du « non-sens », d'un « univers privé et incommunicable » qui débouche sur « l'hermétisme de la schizophrénie ».

À force de dépouiller le texte cioranien à travers cette grille de lecture : une poïétique/poétique de l'ambiguïté (implicite, mais aussi, parfois, très explicite) immanente au texte de Cioran, j'ai fini par trouver le mot que je cherchais, dans un contexte qui le rattache intimement à l'œuvre, à l'œuvre de Cioran lui-même : « Une traduction est mauvaise quand elle est plus claire, plus intelligible que l'original. Cela prouve qu'elle n'a pas su en conserver les **AMBIGUÏTÉS** et que le traducteur a *tranché* : ce qui est un crime » [Cioran 1997, 676] (c'est moi qui souligne). Si l'on met en relation ce texte avec d'autres textes où Cioran réfléchit sur la langue roumaine et la langue française, qu'il compare l'une à l'autre, et, de nouveau, avec des textes où Cioran réfléchit sur la traduction et le traducteur, dont il dit, dans sa manière toujours surprenante par son ambiguïté même : « Je mets un bon traducteur au-dessus d'un bon auteur », on est en mesure d'affirmer qu'aucune traductologie ne devrait ignorer les éléments théoriques proposés par Cioran, dont la réflexion sur la traduction est aussi une réflexion implicite sur sa propre œuvre, sur sa propre écriture.

Je voudrais insister un peu sur ce deuxième aspect : si l'on envisageait toute l'œuvre de Cioran en tant qu'acte – métaphoriquement parlant – d'auto traduction (dans un sens où l'on élargirait le plus possible les dimensions du concept d'autotraduction), nous pourrions mieux comprendre sa démarche scripturale. Mais comment faire pour obtenir, même en s'autotraduisant, l'effet exigé par ce que Cioran nomme « un minimum de sagesse » ? « Un minimum de sagesse nous obligerait à soutenir toutes les thèses en même temps, dans un éclectisme du sourire et de la destruction ». [Cioran 1995, 749-750]

Le problème qui se pose tout d'abord, et qui pèse comme un péché originel sur l'auteur, sur cet auteur qui est à la fois son propre traducteur (comme j'ai déjà dit, je comprends ce concept dans son sens le plus large), et, enfin, sur le traducteur, est le suivant : comment faire pour obtenir l'ambiguïté par laquelle se définit toute littérature, si la structure de la langue dont on traduit ou dans laquelle on traduit est vouée à la clarté ?

« Le vrai seul est aimable... » – C'est de là que proviennent les lacunes de la France, son refus du Flou et du Fumeux, son anti-poésie, son anti-métaphysique. Plus encore que Descartes, Boileau devait peser sur tout un peuple et en censurer le génie. [*Ibid.*, 746]

Mais le péché originel de l'intelligible lié au mot transgresse même la structure des langues, l'homme, le créateur qui travaille avec des mots étant à jamais damné de par sa nature même : « Point de salut, sinon dans l'*imitation* du silence. Mais notre loquacité est prénatale, Race de phraseurs, de spermatozoïdes verbeux, nous sommes *chimiquement* liés au Mot. » [*Ibid.*, 750]

Et, comme un leitmotiv, dans ce même contexte, sur la même page, on a de nouveau l'assertion paradigmatique sur une nécessaire AMBIGUÏTÉ, dans l'une de ses variantes : « "Il avait du talent : pourtant plus personne ne s'en occupe. Il est oublié. – Ce n'est que justice : il n'a pas su prendre toutes ses précautions pour être *mal* compris." » [*Ibid.*, 752]

Références bibliographiques :

Cioran, Emil, *Œuvres*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Quarto », 1995.

Idem, *Cahiers 1957-1972*, Paris, Éd. Gallimard, 1997.

Eco, Umberto, « Ambiguitate și reflexivitate », *Tratat de semiotică generală*, traduit en roumain par Anca Giurescu et Cezar Radu, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982.

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, New York, Meridian Books, 3rd Revised Edition, 1955.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduction et préface par Nicolas Ruwet, vol. I, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

I.

Linguistique. Didactique.
Traductologie. Francophonie

Une publication francophone à Sibiu à la fin de la première guerre mondiale : *Le Moniteur de Transylvanie*

Mircea ARDELEANU

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
ardeleanumircea@zappmobile.ro

Résumé : Dans l'atmosphère trouble de la fin de la première guerre mondiale, la Transylvanie, qui venait d'exprimer sa décision de joindre le Royaume dans le cadre d'un État unitaire, se dote d'un organe de gestion du processus de séparation d'avec la Hongrie et d'intégration dans les structures de l'État roumain, le « Conseil Dirigeant », dont le président fut Iuliu Maniu. Dans un esprit démocratique et de transparence, cet organe entretient plusieurs publications, dont un bi-hebdomadaire publié en français, *Le Moniteur de Transylvanie*. Quelle signification peut avoir le choix du français comme langue de communication vers l'extérieur, quelle est la teneur du journal et le rôle qu'il a pu jouer dans les conditions décrites, voici quelques questions auxquelles se propose de répondre notre intervention.

Mots-clés : première guerre mondiale, Transylvanie, Conseil Dirigeant, langue française, Jean Dragu

Suite aux deux conventions, politique et militaire, signées le 17 août 1916 par le chef du gouvernement I. Bratianu, la Roumanie se place dans le camp de l'Entente. Elle espère ainsi réaliser les aspirations nationales de la population roumaine se trouvant hors des frontières du Royaume, récupérer la Transylvanie et quelques autres territoires avec une population majoritairement roumaine. En application de ces conventions, le 28 août 1916, la Roumanie entre en guerre contre les puissances centrales. L'offensive retardée de l'armée de Salonique et la défaite sanglante de l'armée roumaine au début de l'hiver 1916 déterminent l'envoi d'une mission française d'assistance commandée par le général Berthelot, mais son action ne peut se réaliser dans les conditions difficiles créées par la défection du front russe à l'automne de la même année. La réorganisation de l'armée roumaine par la mission militaire française du général Berthelot pendant la première moitié de l'année 1917 a beaucoup contribué aux

succès de quelques opérations, dont celle de Marasesti, désastreuse pour les Allemands. Suit une paix à répétition : pourparlers et négociations à Focsani et signature d'un accord le 9 décembre 1917 ; nouvelles propositions le 10 février 1918 en vue de la négociation d'un traité de paix ; préliminaires de paix à Buftea entre la Roumanie et les Centraux le 5 mars 1918 ; signature de la paix avec l'Allemagne le 7 mai 1918 ; démission du gouvernement Marghiloman et deuxième entrée en guerre de la Roumanie le 10 novembre 1918. Les troupes roumaines entrent en « Hongrie » le 16 novembre. À la faveur des événements, la situation en Europe centrale évolue vite. Le 1^{er} décembre 1918, l'Assemblée de « patriotes roumains » de Transylvanie réunis à Alba-Iulia vote la réunion de cette province à la Roumanie (rappelons que, dès mars 1918, le pouvoir local constitué en Bessarabie à la faveur de la révolution russe avait déjà voté l'union avec la Roumanie). Le même jour, le général français Berthelot fait son entrée à Bucarest. Bientôt, les armées roumaines du Sud, épaulées par la division française Berthelot, occupent la province à partir de décembre 1918. L'État roumain impose son autorité en Transylvanie par étapes, au gré de l'avance des troupes et de l'établissement de la ligne de démarcation en accord avec le Commandement des armées alliées d'Orient et avec le Commandement militaire français. À partir de là, la situation va évoluer en synchronie avec les délibérations de la Conférence de la Paix, jusqu'à l'acceptation de la frontière proposée par les experts, dont le géographe français Emmanuel de Martonne, dans le cadre du Traité de Trianon en juin 1920.

L'œuvre difficile de la transition en Transylvanie a été faite par le Conseil Dirigeant de la Transylvanie, du Banat et des régions roumaines de Hongrie, dont le premier président fut Jules Maniu. Le Conseil Dirigeant a fonctionné du 1^{er} décembre 1918 au 4 avril 1920 quand il a été en principe dissous, malgré le maintien de quelques « directions générales ministérielles » jusqu'au 1^{er} mai 1922, date de la disparition de l'ultime direction générale ministérielle pour la Transylvanie à Cluj. Durant cette période, les ministères de Bucarest prennent peu à peu le contrôle direct sur l'administration transylvaine. Le *Moniteur de Transylvanie* accompagne et reflète l'activité du Conseil Dirigeant de mars à août 1919, la phase la plus effervescente, la plus créative et la plus décisive de l'existence du Conseil Dirigeant.

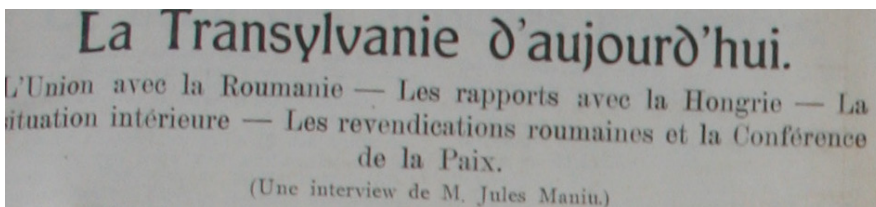
Le 13 mars 1919 paraît le premier numéro du *Moniteur de Transylvanie*, sous-titré « Bulletin roumain d'informations », bi-hebdomadaire en français, rédigé par Jean Dragu. Le journal était destiné à faire connaître aux instances européennes les réalités de la Transylvanie qui avait récemment rejoint le royaume de Roumanie. Cette parution soulève quelques questions autour desquelles je me hâte de disposer les considérations ci-dessous.

Le *Moniteur de Transylvanie* reproduit et double le titre d'une publication officielle du Conseil Dirigeant de Transylvanie. En effet, si l'édition originale du *Moniteur de Transylvanie* paraît dans les trois langues locales de l'Empire – le roumain, le hongrois et l'allemand – et est destinée à faire connaître notamment les lois, décisions et mesures entreprises par le Conseil Dirigeant, l'édition française, tout en en reprenant l'essentiel, fait œuvre de journalisme proprement dit, s'ouvrant davantage aux réalités contemporaines dont elle manifeste l'ambition de rendre compte, notamment concernant la continuation de la guerre, le processus du retour à la paix, l'installation des nouvelles autorités sur le territoire transylvain, les nouvelles de la Conférence de la Paix, la présence militaire française en Transylvanie, son action de pacification et d'établissement des nouvelles frontières à l'ouest de la Roumanie.



Les documents concernant l'activité du Conseil Dirigeant sont peu nombreux et il n'en est pas autrement en ce qui concerne la publication qui nous retient. En effet, les recherches d'archives à Sibiu n'ont rien donné, preuve la réponse de la Direction des archives de la Ville de Sibiu, reproduite ci-dessous (voir l'Annexe).

Le journal est édité par le Bureau de presse du Conseil Dirigeant de Transylvanie. Le contenu général du journal, la nature des questions débattues montrent avec éloquence que le journal s'adressait prioritairement à un public international et qu'il avait une visée stratégique. En effet, on peut supposer à juste titre qu'il était destiné à mettre au courant les instances internationales de la marche des événements en Transylvanie suite à la décision historique d'union avec la Roumanie, et à alimenter les sentiments favorables des décideurs de la paix en faveur de la Roumanie telle qu'elle prenait contour dans le cadre des pourparlers de la Conférence de la Paix. Un souci de transparence politique est à l'œuvre dans les pages du journal. Ainsi, dès le premier numéro, le journal se met à la disposition des autorités afin de convaincre l'opinion internationale du bien fondé de l'acte historique du 1^{er} décembre, correspondant aussi bien aux vœux les plus ardents de la population majoritaire qu'aux assises politiques de l'Europe à l'issue de la guerre.



Un des premiers soucis de Jules Maniu fut ainsi d'exprimer clairement les intentions paisibles et démocratiques du Conseil Dirigeant. Questionné sur les idées de politique intérieure de la Roumanie agrandie et incluant plusieurs minorités, Jules Maniu répond :

Ces idées-là ne peuvent être autres que celles qui correspondent à la nature du peuple roumain, progressiste, équitable et démocrate. [...] Justice sociale complète pour toutes les classes qui constituent la société humaine et donnent une existence productive à l'État. Liberté nationale pour toutes les nations habitant le pays, quoiqu'elles représentent par égard aux quatorze millions de Roumains, une minorité insignifiante et dispersée qui ne compromet nullement l'être national unitaire de la Grande Roumanie. Liberté autonome à toutes les confessions, ce qui rendra possible un développement et une manifestation accomplis de tous de cultes.

Nous ne nous bornons pas à professer ces idées progressistes ; nous les portons dans la vie pratique de l'État sans aucune hésitation.

En même temps, Jules Maniu essaie de convaincre les instances internationales auxquelles s'adresse le journal, du bien fondé de l'union et de l'adhésion de toute la population de Transylvanie à la nouvelle entité.

»Nous voudrions — et c'est là une aspiration très importante — que par une administration pleine de justice pour tous les peuples, les peuples non roumains de l'État puissent se convaincre que le changement qui a été fait n'est pas à leur détriment et qu'il ne signifie pas une oppression pour eux mais une justice égale pour tous. C'est pour nous une vive satisfaction que voir les saxons de Transylvanie convaincus en ce sens jusqu'à s'unir avec sincérité et décision à la Roumanie Unie.

Le même souci anime Jules Maniu quand il répond à une question concernant la politique étrangère de la Roumanie issue du processus européen consécutif à la Conférence de la Paix, politique dans laquelle le partenariat avec les puissances alliées occupera une place stratégique, d'autant plus, précise-t-il, que « des rapports serrés avec ces puissances ont un sens pratique, politique et économique, ce qui fait de ces rapports une réalité indiscutable. »

Une attention spéciale est portée à ce qui touche la solidarité et l'unité du peuple ainsi que l'acceptation par les autres peuples de Transylvanie des nouvelles réalités. Le 15 juin, le journal fait une relation sur « Le Congrès

des Allemands de Grande-Roumanie » et cite des extraits significatifs des documents adoptés concernant leur adhésion loyale au royaume de Roumanie :

Les représentants des Allemands de Grande-Roumanie se sont réunis à Sibiu à l'occasion de la fête de la Pentecôte afin de prendre contact les uns avec les autres et organiser une Association des Allemands de Grande-Roumanie, ayant comme devise : « Nous voulons être citoyens fidèles de notre État ».

L'Assemblée a adressé à M. Jules Maniu, président du Conseil Dirigeant de la Transylvanie, le télégramme suivant : [...] Nous nous sommes réunis à Sibiu afin de consolider les forces natives de notre peuple et de les mettre au service de la patrie, en nous appuyant sur la mémorable décision d'Alba-Julia.

Le 5 juin, le journal rend compte de la visite de la famille royale en Transylvanie, mettant toujours en avant la solidarité autour du trône :

En gare de Copsha, ils ont été salués par le préfet Roman, par les représentants des Saxons et par une foule nombreuse accourue des villages des environs.

La réception faite aux Souverains à Sibiu a été sans doute la plus grandiose dans sa pompe solennelle. La ville était admirablement pavoisée et une foule de plus de 150 000 personnes accourues de partout y attendait les hôtes royaux. La famille royale est arrivée en gare de Sibiu le 31 mai à 11 heures du matin.

Une attention spéciale est portée, dans les rubriques du journal, sur les relations franco-roumaines. L'action de la mission militaire française en Transylvanie et dans le Banat est longuement commentée au jour le jour. Le 16 mars nous lisons des comptes rendus des missions des colonels Tilly à Petrosani et Trousson à Sibiu, accueillis avec enthousiasme par les populations locales. Le 20 mars on nous parle de l'accueil du colonel Lemoigne à Caransebes « reçu en gare de cette ville par un grand nombre de Roumains qui l'ont longuement ovationné ». Le 4 mai, c'est la mission d'un député français, M. Charles Meunier à Sibiu et dans le Banat, qui est sujet d'un compte rendu. Le 15 juin, le journal fait état des mesures prises par l'administration militaire française dans le banat, zone encore durement disputée à la Hongrie : « Le Commandement de la 11^e division française a donné un ordre dispositif d'une importance particulière qui change radicalement l'organisation administrative des régions du Banat occupées par les troupes françaises. » Suivent les détails de cet ordre. Le 3 juillet, nous lisons un article sur la visite de Franchet d'Espérey à Lugoj :

Le 28 juin, le général Franchet d'Espérey a visité la ville roumaine de Lugoj, dans le Banat. L'illustre commandant suprême de l'armée alliée d'Orient a été reçu en gare de Lugoj par les autorités civiles roumaines et par les représentants du commandement français.

Notons que la visite a lieu dans un contexte où la situation du Banat évolue de manière favorable aux Roumains, suite aux négociations de la Paix, et que Franchet d'Espérey est porteur de la bonne nouvelle.

Dans un contexte plus large, tout ce qui intéresse les relations franco-roumaines est mis en vedette dans les pages du journal. On lit ainsi, en date du 30 mars, une relation intéressante sur le retour à Sibiu d'un bataillon de soldats roumains qui ont lutté en France :

Le premier transport des légionnaires transylvains qui ont combattu sur le front occidental dans les rangs de l'armée française vient d'arriver à Sibiu. Les 400 hommes de ce premier bataillon ont parcouru la ville, musique en tête, en chantant « La Marseillaise ». La population a acclamé avec enthousiasme ces enfants de l'Ardeal qui arrivent de loin comme des émissaires de la fraternité roumano-française.

Et le rédacteur de continuer, en faisant savoir que le pays n'attend pas la paix, la réunion et l'élargissement des frontières nationales en cadeau des autres nations démocratiques européennes, mais entend les conquérir par le mérite et le sacrifice et ne lésine pas à apporter sa pierre à l'édifice de la paix en Europe :

Faits prisonniers sur le front italien, envoyés ensuite en France, où ils ont été organisés en légion par des officiers français, ces anciens soldats de la monarchie austro-hongroise sont rentrés à leurs foyers avec le désir bien arrêté de se dévouer encore une fois à la cause nationale et de défendre de toutes leurs forces les frontières menacées de la patrie.

Après avoir soutenu sur le front français le prestige de la race roumaine, ils sont aujourd'hui prêts à une nouvelle effusion de sang pour la consécration de la grande union.

Des uniformes français – n'importe s'ils sont portés par des Roumains – vont combattre une fois de plus dans les rangs des Roumains. Nous y voyons comme un nouveau reflet de la générosité française prête à secourir jusqu'à la fin sa sœur cadette et tellement éprouvée.

Enfin, comme dernier exemple, le 22 juin, le compte rendu de la visite d'une mission universitaire à Sibiu occupe plus de deux colonnes sur les 4 du journal.

La Mission universitaire française à Sibiu.

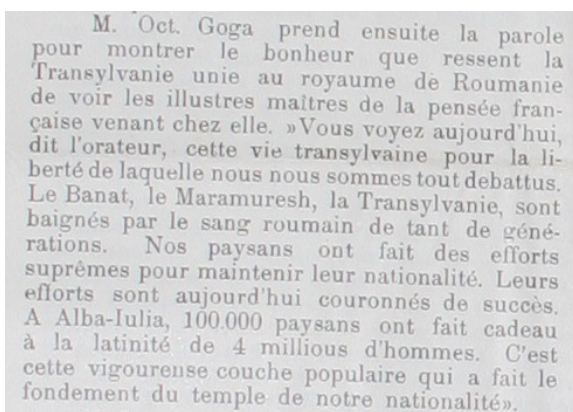
Les membres de la mission universitaire française, qui ont été à Bucarest ces jours derniers l'objet d'incessantes et très enthousiastes manifestations d'amour pour la France et d'admiration pour leur science personnelle, sont arrivés par train spécial à Sibiu le 18 juin à 9 h. 30 du matin.

M. Branishte montre ensuite le rôle joué par la France à l'occasion de l'Union des Principautés Danubiennes, l'attitude de la Roumanie par égard à la France de 1870 à laquelle elle est restée fidèle dans le malheur. »Et si la Roumanie est entrée en cette guerre, n'oublie

Des personnalités bien connues de la vie publique et de la vie culturelle du pays participent à cet événement, à côté de Jules Maniu et autres leaders du Conseil Dirigeant : Valeriu Braniste, Octavian Goga et

autres et, du côté français, Lucien Poincaré, vice-recteur de l'Université de Paris. Aux discours de bienvenue des autorités roumaines, très chaleureux, le chef de la délégation française répond, entre autres, que « la mission universitaire est venue en Transylvanie comme chez une sœur qu'elle est heureuse de connaître ». Le groupe visite, cela s'entend, les monuments de Sibiu : « Après avoir été invités à une collation, les membres de la mission sont partis visiter les principaux musées et monuments de la ville : la cathédrale orthodoxe, la cathédrale luthérienne, le Musée Brukenthal, le Musée de l'Association, puis les promenades, le Bois, etc. » Les thèmes récurrents de l'alliance et de l'amitié franco-roumaine reviennent sur les lèvres des participants à l'occasion des discours officiels :

M. Branishte montre ensuite le rôle joué par la France à l'occasion de l'Union des Principautés Danubiennes, l'attitude de la Roumanie par égard à la France de 1870 à laquelle elle reste fidèle dans le malheur. « Et si la Roumanie est entrée en cette guerre, ajoute l'orateur, ce n'est pas tellement parce que tel était son intérêt, c'est aussi parce qu'elle avait de vieilles dettes de reconnaissance envers votre pays, parce qu'elle croyait la France en danger. Car pour nous, l'Entente, c'était la France... Malgré nos malheurs dans la guerre, nous n'avons pas perdu l'espoir tant que la France n'était pas vaincue. Nous la voyions saigner par mille blessures, mais superbe de bravoure, encore debout. Parmi nos larmes, elle nous montrait l'aurore des jours meilleurs. »



M. Oct. Goga prend ensuite la parole pour montrer le bonheur que ressent la Transylvanie unie au royaume de Roumanie de voir les illustres maîtres de la pensée française venant chez elle. « Vous voyez aujourd'hui, dit l'orateur, cette vie transylvaine pour la liberté de laquelle nous nous sommes tout débattus. Le Banat, le Maramuresh, la Transylvanie, sont baignés par le sang roumain de tant de générations. Nos paysans ont fait des efforts suprêmes pour maintenir leur nationalité. Leurs efforts sont aujourd'hui couronnés de succès. A Alba-Iulia, 100.000 paysans ont fait cadeau à la latinité de 4 millions d'hommes. C'est cette vigoureuse couche populaire qui a fait le fondement du temple de notre nationalité».

Aux discours des autorités roumaines fait suite avec autant de brio celui du président de la délégation universitaire française, Lucien Poincaré lequel « prononce un vibrant discours qui produit la plus profonde impression » et dont voici la fin, qui, dit le chroniqueur, « soulève un enthousiasme indicible ». la salle entière, debout, acclamant, aux accents de la Marseillaise, « la France ainsi que ses éminents représentants » :

M. Poincaré termine en disant: »Je veux boire au gouvernement transylvain, aux officiers qui ont quelquefois combattu contre leur coeur et qui aujourd'hui donnent une si belle réalisation du devoir national. Mais je veux boire aussi à la poésie roumaine représentée ici par l'illustre poète de la race. Nous ne connaissons pas, M. Goga, votre oeuvre admirable, mais nous savons l'estime dans laquelle on vous tient.. Je bois enfin à l'union éternelle de la Transylvanie et de la Roumanie, et à la latinité qui nous est commune!«

Reste à savoir qui était Jean Dragu. Longtemps, mes recherches ont tourné à vide : aucun Jean Dragu n'apparaissait dans le peu de documents que j'ai pu avoir sous la main. Peu à peu l'idée que ce nom était en réalité un pseudonyme se fit place dans mon esprit.

En effet, la nouvelle piste s'est avérée juste. Jean Dragu est en réalité le pseudonyme de Ion Dragescu (1889- ?), écrivain homme de presse, ayant signé dans de nombreux journaux roumains de langue française tels *La Politique*, *Le Journal des Balkans*, *La Victoire*, *L'Indépendance roumaine*, mais aussi dans *Rampa*, *Adevărul*, *Dimineața*, *Dacia*, *Izbânda*, *Neamul românesc*, *Patria* etc. Au printemps 1919 on le retrouve chef du Bureau de presse auprès de la présidence du Conseil Dirigeant (1919-1920), ensuite, sans doute en reconnaissance des services rendus, comme secrétaire général de la Presse et de la Propagande de Roumanie, enfin, de manière intermittente, comme attaché de presse auprès des légations de la Roumanie dans différentes capitales européennes, et à la Société des Nations à Genève.

Le *Moniteur de Transylvanie* était fait dans l'indigence : pratiquement, Jean Dragu a travaillé seul à la rédaction. Le journal était imprimé sur le recto de la feuille, le verso étant blanc. Il a eu une existence éphémère : quelques mois, une trentaine de numéros seulement. Cependant, le rôle qu'il a joué dans la stratégie du Conseil Dirigeant pour faire entériner les transformations de l'aire roumaine par les instances internationales fut des plus grands.

Une fois de plus, la langue française aura porté les revendications nationales roumaines au plan international, et ce de la manière la plus efficace.



PRIMARIA MUNICIPIULUI SIBIU
DIRECTIA ADMINISTRATIE PUBLICA LOCALA
SERVICIUL ADMINISTRATIE LOCALA, AGRICOL,
COORDONAREA ASOCIATIILOR DE PROPRIETARI

Str. Samuel Brukenthal nr.2, 550178 Sibiu, Romania
tel. 004-0269-208800, fax. 004-0269-208811
e-mail: primarie@sibiu.ro; <http://www.sibiu.ro>

NR. 161765/07.11.2008
ID I.A.22

Către,
Conf. ARDELEANU MIRCEA

Urmare adresei dumneavoastra inregistrata la Primaria Municipiului Sibiu cu
numarul 151941/2008 , va informam ca institutia noastra, nu detine informatii
referitoare la publicatia francofona LE MONITEUR DE TRANSYLVANIE aparuta
la Sibiu in anul 1919

DIRECTOR
jr. Gabriela Mihăilescu



ŞEF SERVICIU
ec. Nicolae Frăţilă

A blue ink signature of Nicolae Frăţilă.

Întocmit : Ion Goddert
Dactilografiat: Murar Adriana/2ex/07.11.2008

Les voyelles orales du français prononcées par des apprenants roumains.

Étude des formants et réflexions didactiques

Sylvain AUDET

*Université « Lucian Blaga » de SIBIU
sylvaudet@yahoo.fr*

Résumé : Pour cette étude comparative entre les voyelles orales du français et celle du roumain, nous avons effectué, à partir d'enregistrements de six apprenants roumains, une analyse spectrographique des voyelles de leur langue maternelle, puis une analyse spectrographique des voyelles orales du français prononcées par ces mêmes locuteurs.

Dans une perspective de phonétique didactique, nous n'avons pas perdu de vue le souci d'une approche articulatoire, considérant que les trois plans de la production de la parole – articulatoire, acoustique, perceptif – sont liés et que les caractéristiques acoustiques reflèteront l'articulatoire.

Mots-clés : phonétique, didactique, FLE, voyelles orales

Nous nous efforcerons de réaliser dans le cadre de ce travail une analyse comparative du système phonologique roumain et du système phonologique du français, et plus précisément en réalisant une étude contrastive du système vocalique des deux langues. Ce travail de recherche comparative est réalisé avant tout dans le but de pouvoir déterminer les difficultés que pourrait rencontrer un apprenant roumanophone dans un contexte d'enseignement-apprentissage de Français Langue Etrangère (FLE). C'est pourquoi l'objectif sous-tendant ce travail sera non seulement de déterminer les voyelles orales françaises dont l'acquisition par des apprenants roumanophones serait plus problématique mais également d'apporter une réflexion didactique. Nous envisageons ainsi d'aborder la question de la compétence d'expression orale et plus particulièrement la question de l'entraînement des compétences phonétiques d'apprenants en FLE. La sélection et le traitement didactique

des sons devant faire l'objet d'un apprentissage plus spécifique pour des apprenants roumanophones seront ainsi rendus possibles et légitimés par une étude contrastive minutieuse. Car nous restons convaincus que les erreurs de prononciation en langue étrangère sont essentiellement imputables à la non-correspondance de la langue maternelle et de la langue étrangère et par conséquent, que la sélection des faits à enseigner dépend de la langue d'origine des apprenants.

1) Caractéristiques des voyelles du français et du roumain

Quatre critères articulatoires permettent de distinguer et de classer les voyelles : l'aperture (voyelles fermées, moyennes, ou ouvertes), le lieu d'articulation (voyelles antérieures, centrales ou postérieures), la labialité (voyelles labialisées ou non-labialisées) et la position du voile du palais (voyelles orales ou voyelles nasales). Nous ne intéresserons ici qu'aux voyelles orales.

Le français comprend dix voyelles orales. Voici la représentation du système vocalique français sous la forme d'un tableau incluant tous les critères distinctifs :

	Voyelles orales		
	antérieures		postérieures
	non-labialisées	labialisées	labialisées
fermées	i	y	u
moyennes	e	ø	o
	ɛ	œ	ɔ
ouvertes	a		

Figure I. Tableau récapitulatif des voyelles orales du français

Nous avons sciemment mis de côté, dans le cadre de cette étude, le problème du [ɑ] et du [ɔ] en français qui demanderaient un traitement plus long.

Le roumain comprend sept voyelles. Le système vocalique ne compte que des voyelles orales.

	Voyelles orales		
	antérieures	centrales	postérieures
	non-labialisées	non-labialisées	labialisées
fermées	i	ɨ	u
moyennes	e		o
		ə	
ouvertes		a	

Figure II. Tableau récapitulatif des voyelles orales du roumain

2) Interférences des deux systèmes

Il est pertinent de dégager les voyelles communes aux deux systèmes mais également les voyelles françaises absentes du système vocalique roumain et qui de ce fait, pourraient être susceptibles de représenter une difficulté dans l'apprentissage du français par des roumanophones.

Les deux systèmes partagent comme voyelles communes :

- la voyelle antérieure fermée non-labialisée [i]
- la voyelle postérieure fermée labialisée [u]
- la voyelle antérieure de moyenne aperture non-labialisée [e]
- la voyelle postérieure de moyenne aperture labialisée [o]

Au-delà de l'absence, dans le système vocalique roumain, de voyelles nasales, nous remarquons la centralisation de la voyelle [a], mais également l'absence des voyelles antérieures labialisées [y], [ø], [œ] ainsi que celle des voyelles d'aperture moyenne antérieure non-labialisée [ɛ] et postérieure labialisée [ɔ].

Avant de poursuivre, quelques remarques s'imposent sans doute sur les voyelles d'aperture moyenne du français. En effet, les distinctions vocaliques [e]-[ɛ], [ø]-[œ] et [o]-[ɔ] ne sont pas faites dans tous les contextes et par tous les locuteurs du français. En règle générale, ou plus précisément selon la « règle du timbre », les voyelles de moyenne aperture en français tendent, dans les syllabes accentuées ou accentuables, à s'ouvrir en syllabe fermée (*j'aime, ils peuvent, sotte* [ʒɛm ilpœv sɔt]), et à se fermer en syllabe ouverte (*j'ai, il peut, sot* [ʒe ilpø so]). Pour les syllabes inaccentuables, la règle fonctionne encore bien en syllabe fermée mais de manière plus libre en syllabe ouverte.

Le roumain disposant des voyelles de moyenne aperture [e] et [o], il sera intéressant de voir si (et comment) des apprenants de FLE

roumanophones réalisent la nuance de timbre entre [e] et [ɛ] ainsi qu'entre [o] et [ɔ] ou s'ils ont plus tendance à généraliser leur prononciation autour des voyelles existant dans leur système vocalique.

L'acquisition des voyelles antérieures labialisées [y], [ø] et [œ] est également susceptible de présenter certaines difficultés. Les voyelles antérieures du français s'organisent en effet en deux corrélations parallèles séparées par le trait de labialité. Ainsi, en français, les voyelles de petite aperture [i] et [y] s'opposent essentiellement par ce trait d'arrondissement labial alors que la voyelle postérieure [u], n'a pas d'équivalent non-arrondi. Cette combinaison – antériorité et labialité – qui constitue la voyelle [y] du français n'existe pas en roumain. Les voyelles antérieures roumaines (et les voyelles centrales) sont toutes non-arrondies, et les voyelles arrondies sont toutes postérieures. Il ne sera donc pas étonnant que [y] puisse poser problème aux apprenants roumanophones car il est difficile de réaliser une voyelle qui soit contraire aux habitudes articulatoires de sa langue maternelle (LM). Dans ce cas, on peut donc s'attendre à deux choses : soit à un arrondissement mal réalisé ([y] tendant à se confondre avec [i]), soit à ce que le lieu d'articulation soit postériorisé ([y] tendant à se confondre avec les voyelles postérieures, plus probablement avec la voyelle [u] avec laquelle elle partage le même trait d'aperture). La deuxième hypothèse est plus probable car il est plus difficile d'exercer un contrôle volontaire sur la position de la langue que sur l'arrondissement des lèvres.

Pour les voyelles antérieures labialisées [ø] et [œ], le problème que pourrait rencontrer les apprenants roumanophones sera probablement semblable à celui de la voyelle [y]. En effet, les voyelles françaises antérieures de moyenne aperture [e] et [ø], ainsi que [ɛ] et [œ] s'opposent principalement par le trait de labialité alors que les voyelles postérieures de moyenne aperture [o] et [ɔ] n'ont pas d'équivalents non-labialisés. Cette même combinaison – antériorité et labialité – absente du roumain et qui constitue les voyelles [ø] et [œ] représentera sans doute ici encore une difficulté. Dans ce cas, comme pour [y], on peut donc s'attendre soit à un arrondissement mal réalisé, soit à ce que le lieu d'articulation soit postériorisé. Toutefois, s'ajoute à ce premier critère de labialité celui de l'aperture. En effet, les voyelles de moyenne aperture en roumain ne présentent pas de variations vocaliques : [e], [ɛ] et [o] ne s'opposent pas à une voyelle de moyenne aperture plus ouverte ou plus fermée. Si l'on peut supposer dès à présent que les apprenants roumanophones s'appuieront sur le [e] roumain pour prononcer les voyelles françaises [e] et [ɛ], et sur le [o] roumain pour prononcer les voyelles françaises [o] et [ɔ], la question reste ouverte pour les voyelles [ø] et [œ]. En effet, tendront-elles vers les voyelles postérieures avec lesquelles elles

partagent le trait de labialité ? vers les voyelles antérieures avec lesquelles elle partagent le trait d'antériorité ? ou enfin vers les voyelles centrales de la LM ?

Enfin, nous noterons que la voyelle ouverte non labialisée [a] est centrale en roumain mais est moins postérieure que le [ɑ] français. Il est donc possible que les apprenants roumanophones tendent à centraliser également le [a] français.

3) Analyse spectrographique

Pour cette étude comparative entre les voyelles orales du français et celle du roumain, nous avons tout d'abord effectué, à partir d'enregistrements de six apprenants roumains, une analyse spectrographique des voyelles de leur langue maternelle, puis une analyse spectrographique des voyelles orales du français prononcées par ces mêmes locuteurs. Nous avons choisi une analyse spectrographique mais nous ne perdons pas de vue, dans une perspective de phonétique didactique, le souci d'une approche articulatoire, considérant que les trois plans de la production de la parole – articulatoire, acoustique, perceptif – sont liés et que les caractéristiques acoustiques reflèteront l'articulatoire.

Trois locuteurs féminins de 22 à 27 ans et trois locuteurs masculins de 23 à 50 ans ont servi de sujets pour la présente étude. Tous ont réalisé le même corpus pour permettre des comparaisons ne se limitant pas au système d'un seul locuteur. Le souci de mettre en avant une possible progression de la maîtrise des faits phonétiques de la langue cible selon le stade d'apprentissage des sujets nous a fait opter pour un traitement suivant un ordre croissant de niveau de compétences que nous résumons ci-dessous: S1 de niveau A1, S2 de niveau B1, S3 de niveau B2+, S4 de niveau B2+, S5 de niveau C1, S6 de niveau C2.

Les enregistrements ont été réalisés en 2007 dans la chambre insonorisée de l'Institut de Phonétique de l'Université Marc Bloch de Strasbourg. Les enregistrements numérisés ont ensuite été analysés sur ordinateur en utilisant le programme Praat.

Le corpus qui sert de base à cette étude est constitué de 16 phrases en français et de 10 phrases en roumain contenant l'ensemble des voyelles orales qui constituent le système vocalique de chacune des deux langues.

4) Analyse des données

Dans le spectre d'un son vocalique, les formants sont des zones de

fréquence de plus grande intensité. Chaque voyelle est formée d'une structure formantique qui lui est propre. Son spectre vocalique (amplitude/fréquence) peut présenter jusqu'à cinq formants. Les deux premiers formants (F1 F2) constituent la structure acoustique des voyelles. En représentant une voyelle sur un plan $F1, F2$ en donnant comme orientation des axes celle de la figure III, les voyelles « extrêmes » ([i], [a], [u]) apparaissent aux extrémités d'un triangle pointe en bas qui évoque le triangle vocalique articulatoire (figure IV). Ce triangle représente la position moyenne de la langue dans la cavité buccale selon deux axes : *antérieur-postérieur* et *ouvert-fermé*. Ainsi pour la voyelle [i], la langue est massée en avant, pour la voyelle [u], elle est massée postérieurement vers le voile du palais, pour la voyelle [a] elle est abaissée, loin du palais.

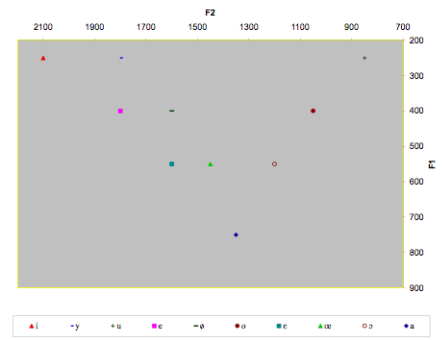


Figure III. Représentation des valeurs formantiques F1 et F2 des voyelles orales du français

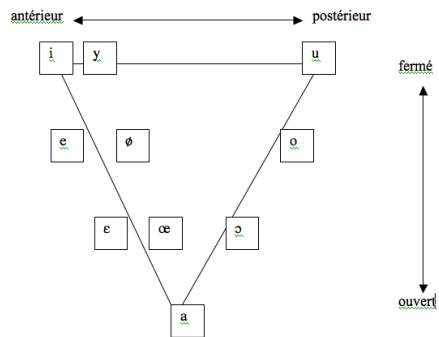


Figure IV. Triangle vocalique articulatoire du français

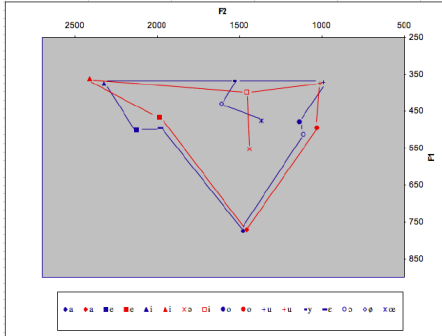
On peut donc interpréter une augmentation de F1 comme le résultat d'une ouverture articulatoire, une augmentation de F2 comme une antériorisation de l'articulation, une diminution de F1 comme le résultat d'une fermeture articulatoire et une diminution de F2 comme une postériorisation de l'articulation.

Notre approche comparative ne consiste pas à mettre en parallèle les résultats obtenus dans la production vocalique de locuteurs roumanophones avec un étalon acoustique des voyelles françaises. Nous réalisons une comparaison relative, des caractéristiques des voyelles françaises et roumaines d'un même locuteur, cherchant à révéler les processus d'articulation des voyelles françaises par des locuteurs étrangers, à repérer les erreurs de prononciation, tant chez un apprenant débutant que chez un apprenant avancé.

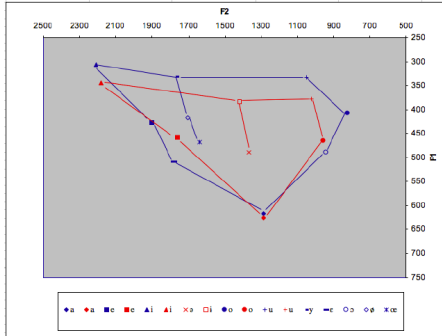
5) Synthèse

Nous allons nous intéresser ici aux comportements des voyelles

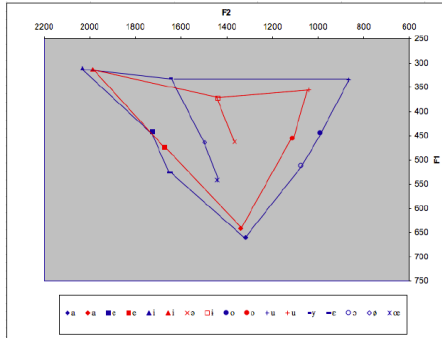
françaises pouvant faire l'objet d'interférences entre les deux systèmes et présenter de réelles difficultés articulatoires pour des apprenants roumanophones ([y], [e], [ɛ], [ø], [œ], [o], [ɔ]) en réalisant une synthèse générale à partir des valeurs moyennes (nous mettons de côté dans le présent article les occurrences détaillées, et renvoyons le lecteur à notre travail de recherche plus complet). Nous proposons une représentation des graphiques de comparaison des triangles vocaliques français et roumain des six sujets.



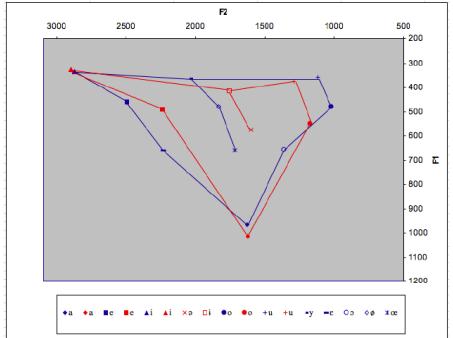
Sujet 1



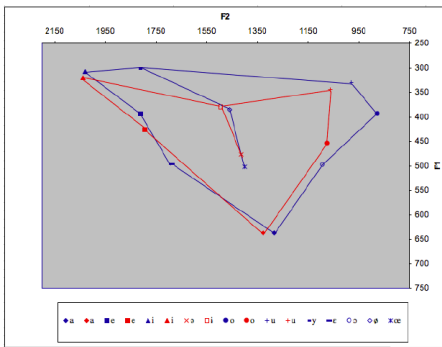
Sujet 2



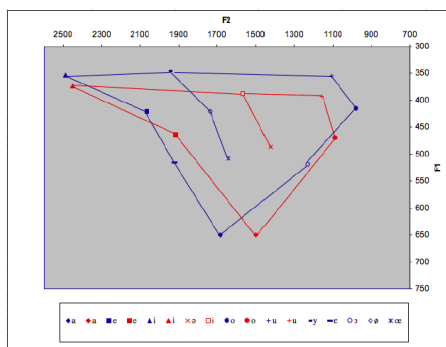
Sujet 3



Sujet 4



Sujet 5



Sujet 6

La comparaison des triangles vocaliques français et roumain de six sujets permet de mettre en avant plusieurs choses.

Tout d'abord, nous pouvons constater une superposition des voyelles de référence communes aux deux langues [i], [u] et [a] principalement chez le sujet 1. Chez les autres sujets, cette superposition concerne surtout les voyelles [i] et [a]. En effet, on constate une articulation de la voyelle postérieure française [u] plus en arrière que pour la voyelle roumaine équivalente (sujets 3, 4, 5 et 6) et/ou plus fermée (sujets 2 et 6). Notons également que le sujet 6 prononce le [a] français plus en avant que le [a] roumain.

Si l'on analyse plus précisément les voyelles de moyenne aperture et la voyelle [y] plusieurs observations se présentent. Concernant la voyelle [y], on peut constater un mouvement d'antériorisation en fonction du niveau d'apprentissage des sujets : articulée par le sujet 1 comme voyelle plutôt centrale et partageant les mêmes caractéristiques articulatoires que la voyelle roumaine centrale non labialisée [i], elle est nettement plus antériorisée chez le sujet 2, davantage encore chez le sujet 3 et encore plus chez le sujet 5 et 6. On observe chez le sujet 4, pourtant de niveau intermédiaire, une centralisation de la voyelle [y]. Cela ne doit pas pour autant conduire à la conclusion que toutes les articulations de cette voyelle sont centrales chez cette apprenante. Elle peut témoigner au contraire d'une parfaite maîtrise articulatoire de cette voyelle. Néanmoins certaines occurrences prononcées de façon centrales tendent à centraliser la moyenne, et viennent surtout rappeler que la maîtrise de la voyelle [y] peut encore relever d'une problématique d'un enseignement phonétique chez une apprenante roumanophone déjà avancée dans son apprentissage.

L'analyse des voyelles de moyenne aperture, [ø] et [œ], permet de mettre également en avant la difficulté d'acquisition des caractéristiques articulatoires de ces voyelles par des apprenants roumanophones. Chez le sujet 1, apprenante débutante (A1), ces voyelles sont centralisées et se rapprochent des voyelles roumaines centrales [i] et [ə] tant sur le critère du point d'articulation que sur le critère d'aperture. Chez le sujet 2, de niveau plus avancé (B1) la différence d'aperture entre les voyelles [ø] et [œ] est encore peu marquée, mais on observe une nette antériorisation qu'on ne trouvait pas chez le sujet 1 : [ø] et [œ] se démarquent en effet nettement des voyelles roumaines centrales. Chez le sujet 3, de niveau encore plus avancé (B2+), l'écart entre les voyelles roumaines centrales et les voyelles françaises [ø] et [œ] est encore plus marqué : ces dernières sont antériorisées et présentent d'ailleurs une nuance de timbre assez nette. Toutefois, chez le sujet 3, de même niveau de compétences (B2+) et chez le sujet 5, de niveau

encore plus avancé (C1), nous devons constater une tendance à centraliser l'articulation des voyelles [ø] et [œ] et à les rapprocher des voyelles roumaines centrales : [ø] semble ainsi se rapprocher de la voyelle roumaine centrale fermée [i], et [œ] de la voyelle roumaine centrale de moyenne ouverture [ɔ]. Ses deux apprenants semblent donc, pour la prononciation de ces voyelles, encore influencés par les habitudes articulatoires de leur LM, et ce, malgré leur niveau avancé voire expérimenté pour le sujet 5. Le sujet 6, quant à elle, ne présente pas ce phénomène de centralisation des voyelles françaises [ø] et [œ], et semblent les distinguer nettement des voyelles roumaines centrales [i] et [ɔ].

La prononciation de ces voyelles françaises antérieures [y], [ø] et [œ] pose également le problème de la labialisation. En effet, l'analyse que nous avons réalisée ici tient essentiellement compte des critères d'aperture et de lieu d'articulation (caractéristiques révélées par F1 et F2). Or la labialisation des voyelles ne concernant en roumain que les voyelles postérieures, on peut supposer que cette tendance à la centralisation des voyelles françaises antérieures labialisées est également due à un problème de labialisation insuffisante voire inexistante de ces voyelles. C'est pourquoi il nous paraîtrait également pertinent de réfléchir à une remédiation de cette déviance articulatoire des voyelles antérieures labialisées incluant un travail autour de ce dernier critère.

Pour les voyelles françaises de moyenne aperture [e]-[ɛ] et [o]-[ɔ] et leur rapport avec les voyelles roumaines de moyenne aperture [e] et [o], nous pouvons constater l'apparition assez rapidement dans la progression des sujets dans leur apprentissage, d'une distinction plus ou moins marquée des voyelles françaises avec les voyelles roumaines mais également l'apparition d'une nuance de timbre pour les voyelles françaises. Ainsi, le sujet débutant (sujet 1) ne respecte pas la différence de timbre entre ces deux voyelles et leur zone d'articulation évolue autour de la même zone que le [e] roumain : les voyelles [e] et [ɛ] sont chez cette locutrice semi-fermées. De même, pour les voyelles françaises postérieures labialisées de moyenne aperture [o] et [ɔ] qui partagent les mêmes caractéristiques articulatoires que la voyelle roumaine [o]. Le sujet 2, de niveau plus avancé, présente pour sa part une différence d'aperture qui tend à se dessiner entre ces voyelles françaises de moyenne aperture. Et cette différence d'aperture apparaît chez tous les autres locuteurs d'une façon plus ou moins importante. Pour la série de voyelles antérieures, nous noterons que la voyelle française [e] tend souvent à se rapprocher de la voyelle roumaine [e] (sujets 2, 3, 4, 5), et la voyelle [ɛ] à s'en éloigner. Pour la série de voyelles postérieures, nous noterons que le [ɔ] français a tendance à se rapprocher du [o] roumain (sujets 2 et 5),

mais on constate surtout une articulation plus postérieure du [o] français par rapport au [o] roumain (sujets 2, 3, 4, 5, 6), dont il semble de ce fait se démarquer. Toutefois, la mise en place de la nuance de timbre entre les voyelles de moyenne aperture s'observe sans doute davantage dans le rapport des voyelles françaises entre elles qu'à partir du triangle vocalique roumain. En effet, il semble intéressant d'observer chez les apprenants de niveau intermédiaire (sujet 3 et 4) et chez les apprenants avancés (sujets 5 et 6) l'apparition d'une aperture moyenne commune aux voyelles semi-fermées et d'une autre commune aux voyelles semi-ouvertes, autrement dit la mise en place de véritables séries « horizontales ». En effet, chez le sujet 2, aucune voyelle de moyenne aperture qu'elle soit d'arrière ou d'avant, labialisée ou non, ne partage la même aperture. Or chez tous les sujets suivants, les voyelles semi-fermées partagent en moyenne la même aperture, et les voyelles semi-ouvertes également. Quelle que soit d'ailleurs la nuance de timbre qui sépare une variante de l'autre.

Cette apparition de séries « horizontales » nous conduit à considérer que l'opposition de timbre entre les voyelles de moyenne aperture est plus ou moins assimilée par les apprenants chez qui ce phénomène est observable (sujets 3, 4, 5 et 6). Il semble en effet qu'ils soient conscients que les oppositions les plus importantes en français se situent dans les séries horizontales (opposition antérieures/postérieures, labiales/non labiales). Néanmoins les différences d'aperture entre chaque voyelle de moyenne aperture (séries verticales) restent encore un problème chez les apprenants les plus débutants (sujets 1 et 2) mais également chez le sujet 3, de niveau intermédiaire. Enfin, chez les sujets 4, 5 et 6, chez qui la nuance de timbre semble plus nettement respectée, force est de constater une tendance à ne pas beaucoup ouvrir les voyelles semi-ouvertes (en particulier la voyelle [ɛ]).

Ainsi un enseignement phonétique autour de la question de la nuance de timbre des voyelles françaises de moyenne aperture semble pouvoir trouver sa place auprès d'un public roumanophone essentiellement débutant ou intermédiaire, mais également auprès d'un public plus avancé soucieux d'une meilleure articulation.

Il va de soi que le choix des traits phonétiques méritant un traitement didactique particulier dépend de la langue maternelle de chaque apprenant. Quel ordre de priorité donner aux erreurs de prononciation que l'on souhaite corriger ? L'analyse des formants que nous avons réalisée dans le présent travail nous a conduit à mettre en avant plusieurs déviations articulatoires chez les apprenants roumanophones qui mériteraient une remédiation : le problème de la différence de timbre des voyelles de moyenne aperture et

la tendance à confondre les voyelles à double timbre, l'antériorisation et la labialisation des voyelles antérieures [y], [ø] et [œ] et la tendance à les confondre avec les voyelles centrales voire postérieures du roumain. Il est évident qu'un apprenant roumanophone qui ne distingue pas dans sa langue le [ø] de *vœux* du [o] de *veau*, aura toutes les chances de distinguer encore moins aisément le [ø] de *peu*, du [œ] de *peur*. Il y a donc un ordre de priorité à respecter dans la correction de la prononciation en commençant par les sons qui ont une fonction linguistique. Néanmoins le traitement de la différence de timbre entre les voyelles de moyenne aperture, s'il n'est pas le plus urgent, n'en est pas moins nécessaire et doit être réalisé auprès d'apprenants roumanophones.

Quand corriger ? Nous avons vu que le niveau de maîtrise articulatoire des voyelles orales du français n'est pas toujours proportionnel aux compétences générales en français des apprenants roumanophones dont nous avons pu analyser les productions. Ainsi, un apprenant intermédiaire peut toujours avoir tendance à centraliser la voyelle antérieure labialisée [y]. Cet exemple laisse comprendre qu'il n'y a pas de passage obligé par la remédiation d'articulations déviantes dans la progression d'un apprenant. Mais il laisse surtout et également déduire qu'il n'y a pas non plus de moment privilégié dans l'apprentissage du français pour traiter de faits phonétiques. Autrement dit, nous pensons que, quel que soit le niveau de l'apprenant, il est toujours possible d'intervenir pour corriger sa prononciation. Cette intervention doit juste être régulière et ponctuelle. L'idéal étant que l'enseignant intervienne de moins en moins au fur et à mesure de l'apprentissage. Une pratique corrective abusive dans laquelle on voudrait corriger toutes les erreurs dès qu'elles se produisent pour éviter leur fossilisation est impossible mais surtout peu souhaitable. Cette attitude risque en effet de diminuer la confiance des apprenants et de leur faire perdre leur motivation d'apprendre. Mais il est aussi vrai, comme le rappelle le CECR que :

la fossilisation des erreurs est très importante au niveau phonétique. Rendre conscient des erreurs phonétiques et désapprendre des comportements devenus automatiques peut être beaucoup plus coûteux (en temps et en efforts) lorsque l'apprenant s'est approprié une forme approximative par rapport à la norme que cela l'aurait été au début de l'apprentissage, notamment précoce. [Conseil de l'Europe 2002, 105]

L'équilibre nécessaire pour rendre une correction phonétique efficace, à laquelle il ne doit selon nous pas renoncer, est donc à trouver par l'enseignant.

La question de l'organisation du contenu se pose également. Comment s'y prendre ? Il serait fastidieux de résumer ici l'ensemble des

possibilités didactiques offertes aux enseignants et aux apprenants d'une langue étrangère (nous y consacrerons sans doute un prochain article). Nous retiendrons toutefois les entraînements suivants :

- le travail de sensibilisation aux faits phonétiques de la langue cible, en particulier par la discrimination auditive mais également par la sensibilisation à la représentation visuelle des mouvements articulatoires (utilisation de croquis articulatoires des sons) ;
- l'association code oral/code écrit ;
- la production dirigée : premier pas vers la production spontanée, elle est l'occasion pour l'apprenant de développer des automatismes verbo-moteurs. Elle peut prendre par exemple la forme de routine de réchauffement des organes de la parole au début de la séance, la forme de la répétition de mots ou d'énoncés contenant les traits articulatoires exploités dans la phase de discrimination.

Cette recherche ne prétend évidemment pas avoir épuisé l'ensemble des questions que soulève l'enseignement phonétique en classe de FLE, et pas davantage les difficultés articulatoires que peuvent rencontrer des apprenants roumanophones dans leur apprentissage du français. Nous ne nous sommes consacré ici qu'au seul problème des voyelles orales et la maîtrise d'autres phonèmes pourraient également poser problème, notamment les voyelles nasales ou encore la semi-consonne [ɥ]. Cette première recherche pourrait également être enrichie par un test de perception des voyelles françaises prononcées par des roumanophones afin de déterminer la nature exacte des interférences. En outre, cette étude n'aura été l'objet que de faits segmentaux bien précis. Une recherche plus approfondie pourrait ainsi porter sur l'ensemble des autres faits segmentaux, mais également sur les faits suprasegmentaux, en se penchant sur les problèmes d'intonation.

Références bibliographiques :

- Avram, Andrei, « Observații asupra duratei sunetelor în limba română », *Fonetică și dialectologie*, București, 1971, vol. VII, p. 51-58.
- Idem, « Sur la structure acoustique des voyelles neutres du roumain », *Problèmes de linguistique roumaine, Revue romane*, 1970, numéro spécial 4, p. 87-95.
- CALLIOPE (sous la dir. de J.P. Tubach), *La Parole et son traitement automatique*, Paris-Milan-Barcelone, Éd. Masson, 1989, 717 p.
- Carton, Fernand, *Introduction à la phonétique du français*, Paris, Éd. Bordas, 1974, 250 p.
- Cohuț, Cornelia, « Cercetare asupra structurii acustice a vocalelor [ə] și [i] »,

- Studii și Cercetări Lingvistice*, București, 1966, n° 17, p. 413-417.
- Conseil de l'Europe, *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Paris, Éd. Didier, 2002.
- Dascălu, Laurenția, « Cîteva variante ale fonemului /e/ din punct de vedere acustic », *Fonetică și Dialectologie*, București, 1971, n° 7, p. 87-93.
- Galazzi-Matasci, Enrica, Pedoya, Élisabeth, « Et la pédagogie de la prononciation ? », *Le Français dans le Monde*, 1983, n° 180, p. 39-44.
- Léon, Pierre Roger, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Éd. Nathan, 1996, 192 p.
- Idem, *Prononciation du français standard – Aide mémoire d'orthoépïe à l'usage des étudiants étrangers*, Paris, Éd. Didier, 1966, 186 p.
- Idem, *La Prononciation du français*, Paris, Éd. Nathan, 1997, 128 p.
- Lepalestel, Vincent, *De l'intérêt, pour les apprenants en FLE, de maîtriser la symptyxe pour affiner la perception. Analyse comparative à partir d'étudiants germanophones et d'élèves français d'une classe de sixième*, Thèse de Doctorat, élaborée sous la direction du professeur Jean-Pierre Zerling et soutenue en septembre 2006.
- Lienard, Jean-Sylvain, *Les Processus de la communication parlée*, Paris, Éd. Masson, 1977, 189 p.
- Pușcariu, Sextil, *Considerațiuni asupra sistemului fonetic și fonologic al limbii române*, Cluj-Napoca, Ed. Dacoromania VII, 1931, p. 1-54.
- Reinheimer Ripeanu, Sanda, *Lingvistica Romanică*, București, Ed. BicAll, 2001, 480 p.
- Rosetti, Alexandru, *Introducere în fonetică*, București, Ed. Științifică, 1967, 159 p.
- Teodorescu, Maria, « Descrierea acustică a vocalelor din limba română literară », *Studii și Cercetări Lingvistice*, București, 1985, n° 36, p. 463-478.
- Vaissière, Jacqueline, *La Phonétique*, Paris, PUF, 2006, 125 p.
- Wioland, François, *Prononcer les mots du français, Des sons et des rythmes*, Paris, Éd. Hachette F.L.E, 1991, 127 p.

Marqueurs de l'infinitif en français et en roumain

Maria-Rodica MIHULECEA

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
rmihulecea@yahoo.com

Résumé : Dans cet article nous nous proposons de révéler les marqueurs ou les indices de l'infinitif, en rapport de dépendance syntaxique du verbe principal. À travers une approche comparative, nous essaierons de trouver, en français et en roumain, des points communs et des points divergents concernant le comportement de l'infinitif postverbal.

Mots-clés : indice, infinitif, dépendance, complément, séquence, coréférence

Dans le cadre du système des dépendances, la phrase est représentée comme une hiérarchie de constituants dans laquelle chacun d'entre eux établit une double relation syntaxique :

- en tant que *déterminant* avec un constituant de rang supérieur, relation appelée *fonction*. C'est un fait de morpho-syntaxe qui dépend de l'appartenance du mot à telle ou telle partie de discours ;
- en tant que *déterminé* avec un constituant de rang inférieur, relation appelée *construction*. C'est un fait de sémantique qui dépend du sens du mot dans la phrase. [Rémi-Giraud 1988, 30]

La chaîne des dépendances, qui constitue la phrase dans laquelle chaque constituant est en relation avec un autre, de rang supérieur ou inférieur, peut être à un moment donné limitée, d'une part, par un constituant qui a une fonction sans avoir construction et d'autre part, par un constituant qui a une construction sans avoir fonction.

Grâce à son sémantisme, la forme personnelle a des constructions diverses, mais elle n'a pas de fonction dans le sens mentionné, c'est-à-dire elle n'est pas déterminant d'un constituant supérieur dont elle dépendrait.

La forme personnelle établit une relation *morpho-syntaxique* avec un constituant nominal en fonction de sujet. C'est en fait la grammaticalisation de la relation *logique* : thème - prédicat qui donne à la proposition sa fonction de communication ; d'*implication* – le sujet et la forme personnelle sont nécessaires à la création de la proposition ; de *domination* – la forme personnelle domine le sujet, c'est le centre de la proposition.

Même s'il conserve la construction verbale (liée au sémantisme du verbe) ayant, donc, une identité verbale, *l'infinitif* perd la fonction verbale, en raison de son incapacité d'établir une relation morpho-syntaxique avec un sujet (parce qu'il n'a pas la catégorie de la personne), prenant la fonction du constituant nominal. C'est en fait, la raison pour laquelle on le nomme *forme nominale du verbe*.

À travers une approche comparative, en français et en roumain, nous procéderons à l'analyse des particularités du comportement de l'infinitif dans la relation de dépendance d'un verbe principal. Il s'agit, particulièrement, des constructions de type *verbe principal + marqueur + infinitif*, dans lesquelles l'infinitif a une fonction nominale.

L'infinitif postverbal peut ou bien suivre directement le verbe personnel, ou bien être relié à lui par l'intermédiaire d'un marqueur (ou indice) **de** ou **à**. Dans notre examen, nous insistons sur l'infinitif complément, surtout direct, qui se rattache au verbe personnel par des marqueurs.

1. Faits français

Le statut du lien

Du point de vue syntaxique et sémantique, l'infinitif français, en tant que forme morphologiquement réduite, est le plus souvent dépendant de la forme verbale non réduite, ou forme verbale personnelle, à laquelle il est relié par une **préposition**, surtout **de** ou **à**.

A. La présence ou l'absence de la préposition dépend du verbe qui précède l'infinitif.

*Michel parle **de rentrer** dans ce village / * Michel parle rentrer dans ce village.*

*Ma sœur pense **à participer** au concours. / * Ma sœur pense participer au concours.*

*Hélène préfère **voyager** en auto. / * Hélène préfère de voyager en auto.*

L'infinitif peut être remplacé par le nom correspondant qui, lui-aussi, est relié ou non au verbe par la préposition :

*Michel parle **de sa rentrée** dans ce village.*

*Ma sœur pense **à sa participation** au concours.*

*Hélène préfère **le voyage** en auto.*

Comme un groupe prépositionnel peut être repris anaphoriquement par le clitique *en* ou *y*, il se peut, donc, que le remplacement des séquences **de+infinitif** et **à+infinitif** par ces clitiques confirme le statut de préposition de **de** et **à**.

Par rapport à l'infinitif qu'elles précèdent, **de** et **à** ont le rôle de lien :

*François parle **de rentrer à la maison**.*

*François **en** parle.*

*Mon ami pense **à participer au concours**.*

*Mon ami **y** pense.*

B. Quand même, dans d'autres emplois de la séquence **de+infinitif** (où l'infinitif est précédé de **de**), il est difficile de considérer **de** comme une préposition :

a) dans les *constructions détachées*, la reprise de la séquence **de+infinitif** par **en** est impossible :

*Le jeune homme craint **d'être grondé**.*

* *Le jeune homme **en** craint, **d'être grondé**.*

mais possible si elle se réalise par **le** ou **ce (ça)** :

***Être grondé**, le jeune homme **le** craint.*

b) dans des emplois, il est vrai rares, tels :

***De voir** sa fille heureuse le rajeunissait. (A. Gide)*

***De lui demander** de l'argent ne le surprenait pas.*

où l'infinitif a le rôle de *sujet* et ne se trouve dans la dépendance syntaxique d'aucun autre élément. Les infinitifs sujets sont facultativement précédés du marqueur **de**. [Riegel et al. 2002, 489]

***(D') aider** Paul dans son travail les rendait heureux.*

Si dans un GP la préposition est obligatoire, elle ne l'est pas toujours précédant un infinitif (et l'on parle de **de**), pour que la phrase soit correcte syntaxiquement.

Certains tours, dans lesquels l'infinitif n'est pas précédé de **de**, paraissent même plus courants. [Huot 1981, 10]

***Aider** Paul dans son travail les rendait heureux.*

En cas de dislocation, **de** subsiste :

***D'aider** Paul dans son travail, **ça** les rendait heureux.*

Si le tour **de+infinitif** suit le verbe *être*, et que la phrase commence par ce tour, l'infinitif ne peut plus être précédé de **de**. Ainsi, à la phrase :

*Son grand désir **est de participer** au concours.*

on accepte :

Participer au concours est son grand désir.

mais non : * **De participer** au concours est son plus grand désir.

c) dans les exemples :

*L'employé redoute **d'être licencié**.*

*Il importe **d'insister** sur cet aspect.*

même si l'infinitif est relié par **de** à un verbe (à un nom ou à un adjectif), ce lien n'est le même que dans **A**, parce qu'on ne peut pas remplacer l'infinitif par un nom :

* *L'employé redoute d'un licenciement.*

* *Il importe de l'insistance.*

Si un nom remplaçait l'infinitif dans ces constructions, il le ferait pour tout l'ensemble **de+infinitif**, et non seulement pour l'infinitif, d'où la conclusion que **de** n'est pas analysé, dans ce cas, comme une préposition :

*L'employé redoute **un licenciement / d'être licencié**.*

Dans tous ces emplois, sous **B**, **de** n'est pas une préposition, mais **un indice** ou **un marqueur** de l'infinitif.

Précédé du marqueur (indice) de, l'infinitif complément apparaît après :

a)- des *verbes auxiliaires d'aspect* qui n'admettent pas de complétive. Ces verbes saisissent le procès à différents stades de sa réalisation :

- en voie d'achèvement (aspect terminatif) : *finir de, arrêter de, cesser de, achever de, terminer de.*

*Les ouvriers arrêtent **de travailler**.*

*Paul finit **de présenter** son projet.*

*L'enfant a terminé **de manger**.*

- à son début (aspect inchoatif) : *commencer de, (à côté de commencer à).*

*Son frère commence **de rédiger** sa composition.*

b)- des *verbes qui admettent à côté de l'infinitif une complétive à l'indicatif* : *jurer, promettre* etc.

*Le témoin jure **de dire** la vérité. (= **qu'il dira**)¹*

ou au *subjonctif* : *accepter, admettre, apprécier, éviter, choisir, décider, mériter, omettre, regretter, supporter* etc.

*Il n'a pas admis **d'être traité** de cette manière. (= qu'il **fût traité** [subjonctif])*

*Son père a accepté finalement **de remplir** le formulaire.*

*Il évite **de se compromettre**.*

Dans tous les deux cas il y a coréférence des sujets.

- des verbes d'action sur autrui : commander, recommander, interdire, ordonner, pardonner.

*Elle lui recommande **de rester** tranquille.*

Précédé du marqueur (indice) à, l'infinitif en fonction de complément direct apparaît après des verbes qui se construisent avec des GN directs (*commencer, continuer, chercher, demander, apprendre, etc.*), et qui expriment un effort, une tension vers un but :

*Pierre commence **à travailler** (= son travail).*

*Elle demande **à entrer** dans la salle.*

*Le prisonnier cherche **à s'évader**.*

Dans certains cas, l'indice **à** peut servir à marquer la coréférentialité du sujet de la phrase et de celui de l'infinitif : *Il demanda **à parler**.*

mais :

*Il me demanda **de l'écouter**.*

où l'objet indirect est l'agent de l'infinitif.

2. Faits roumains

En roumain l'infinitif entre en relation avec les verbes transitifs, réalisant la fonction de complément, à côté de la réalisation nominale (pronom ou nom) et propositionnelle dont le prédicat est au subjonctif (conjunctiv).

L'infinitif roumain représente la continuation de l'infinitif latin, répandu sur le territoire romain oriental. Par rapport à l'infinitif français, l'infinitif roumain présente d'une part des traits communs et de l'autre, des traits particuliers, suite à son développement indépendant.

Sous l'aspect du contenu, l'infinitif de cette période élargit ses moyens d'expression de la dépendance d'un verbe et apparaît fréquemment précédé de la préposition, surtout **ad**, employée comme indice fonctionnel de cette forme verbale. Elle se trouve, en fait, à l'origine du **morphème** distinctif **a** de l'infinitif roumain.

Si les langues romanes ont utilisé **ad** en concurrence avec la préposition **de**, le roumain a généralisé l'emploi de la première, comme expression de la valeur verbale de l'infinitif (forme courte et longue).²

À l'origine une préposition, **a** est la seule qui peut accompagner un infinitif. Toute autre préposition ne peut le précéder qu'en présence de **a**, qui a perdu sa valeur originale recevant un nouveau statut, d'*auxiliaire abstrait – un morphème de modalité*. En tant que morphème de l'infinitif, **a** apparaît obligatoirement devant lui, ayant le rôle de marque verbale de modalité.

En relation de dépendance d'un verbe transitif, l'infinifitif complément direct se réalise, d'habitude, après les verbes de déclaration (*a afirma, a asigura, a mărturisi, a declara, a pretinde, a recunoaște*, etc.), de sentiment (*a voi, a dori, a detesta*, etc.), ainsi qu'après les verbes de modalité et d'aspect :

a) après les verbes de déclaration et de sentiment :

Martorul pretinse a fi văzut întreaga scenă.

Interlocutorul vru a spune ceva dar se răzgândi.

b) après un semiauxiliaire de modalité et d'aspect :

En tant que modal, *a avea* (avoir) exprime [Diaconescu 1977, 165] :

- la nécessité de la réalisation de l'action, valeur fréquemment rencontrée dans la langue roumaine des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles :

Iar voi să aveți a vă feri de acel satu... (I. Creangă)

- la possibilité :

Cine va semăna acicea acela va avea a secera. [Coresi ap. Diaconescu, *op. cit.*, 65]

- la référence, si son déterminant est le verbe *faire*, emploi attesté à partir du XIX^e siècle :

Bagă de seamă că ai a face cu un membru al Academiei. (Al. Odobescu)

Du point de vue sémantique et grammatical la construction qui présente, en roumain actuel, un haut degré de cohésion est *n-are a face* au sens *n-are importanță* (peu importe) :

Ce-are a face ! E mai sigur așa. (I. Agârbiceanu)

Les constructions formées d'un semiauxiliaire d'aspect (*a începe, a apuca, a prinde*) suivi d'un infinitif en fonction de complément direct peuvent exprimer l'aspect inchoatif de l'action :

Și au și început [leșii] a-i tăie pre turci ... [să-i taie]. (I. Neculce)

Cucoșul începu a trânti cu ciocul în geamuri și a zice ... [să trântescă]. (I. Creangă)

Abia apucă a se coborî din trăsură...[să se coboare]. (C. Negruzzi)

Oamenii prinseră a râde. (M.Sadoveanu)

Parfois, l'infinifitif apparaît comme une variante possible, si un autre verbe que celui de modalité et d'aspect occupe la position de verbe principal. Dans ce cas, l'infinifitif complément connaît une réalisation propositionnelle au prédicat, le plus souvent, au subjonctif.

Am căutat să-l linițesc / a-l liniști.

Copilul a învățat să salute / a saluta.

A încercat **să vină** și Paul / **a veni**.

Uită **să întrebe** de el / **a întreba** de el.

... flăcăi și fete care știau **a învăța** și hora... [**să învățăm**] (I. Creangă)

Căci, întreb, la ce-am începe să-ncercăm în luptă dreaptă

A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă ?... [**să turnăm**] (M. Eminescu)

L'infinifit roumain peut, lui aussi, être précédé de **préposition**.

Comme le but de notre analyse est de suivre la présence ou l'absence des marqueurs de l'infinifit roumain complément, nous nous arrêtons sur la structure **de+a+infinifit**, où il est précédé de la préposition **de**.

L'emploi des prépositions devant l'infinifit s'est élargi en même temps que le développement du fonctionnement de l'infinifit en concordance avec le fonctionnement du nom. [*Ibid.*, 170]

Certaines prépositions *fără* (sans), *înainte de* (avant de), *în loc de* (au lieu de), *până la* (jusqu'à) qui, au XVII^e siècle, n'accompagnaient que des noms, apparaissent aux siècles suivants devant l'infinifit et même dans le plan fonctionnel du subjonctif, de sorte qu'un contenu connaît trois modalités d'expression - un nom d'action, un infinitif ou un subjonctif : *fără plecare* (sans départ), *fără a pleca* (sans partir), *fără să plece* (sans qu'il parte).

Malgré les tendances de remplacement par le subjonctif, l'infinifit continue à se maintenir et même à développer son fonctionnement concernant son contenu et ses moyens d'expression. Les prépositions qui accompagnent un infinitif, y jouent un rôle important : leur comportement dépend de la nature du rapport entre le déterminé et l'infinifit, en tant que déterminant.

La structure **de+a+infinifit** est la plus ancienne structure prépositionnelle de l'infinifit roumain [*Ibid.*, 171], à l'époque où celui-ci ne connaît que la forme longue et le morphème **a** se généralise en tant que marque de la valeur verbale de l'infinifit long : **de-a mâncarea, de-a grăirea**.

L'emploi de la préposition **de**, dans cette structure, dépend du statut sémantique et syntactique du terme déterminé : verbe, nom, adjectif ou adverbe, par rapport auquel l'infinifit est subordonné. Suivant un verbe transitif, l'infinifit précédé de **de** a la fonction de complément direct. Dans cette position, l'infinifit est attesté à partir du XIX^e siècle, en tant qu'une construction déterminée plutôt par des facteurs prosodiques :

Boierul Manolache Moldoveanu, care nu încetase de a plânge, ... n-a știut ce să crează despre dansul... (Al. Brătescu-Voinești)

... când se topește neaua de pe munți Răpița... varsă o parte din mânia ei în cracul de pe Valea Seacă, și asta încetează de a mai fi

«seacă». (I. Slavici)

*Iară alții spunea că țin minte **de a fi auzit** din bătrâni.* (I. Slavici)

La structure **de+a+infinitif** connaît, en roumain moderne, un emploi courant, lorsque l'infinitif, précédé ou non de pronoms ou d'adverbes relatifs, entre en relation avec le verbe **a avea** (avoir). Ce sont les constructions infinitivales relatives [*Gramatica limbii române* 1963, 83], une variante de constituant syntaxique développé, où l'infinitif réalise la fonction de complément.

*Nimeni **de-a plânge** n-are, el traiul și-a trăit.* (M. Eminescu)

Le plus souvent, la structure **a avea** (avoir)+**de+a+infinitif** est considérée comme une locution verbale au sens de *être en relation, avoir ou non affaire à*. Elle se rencontre, dans la plupart des cas, dans le code oral :

*Știa, vezi bine, soarele cu cine **are de-a face**.* (I. Creangă)

*Bunătaea nu **are de-a face** cu răutatea.* (I. Creangă)

Dans la langue roumaine contemporaine, la structure **de+a+infinitif** apparaît comme un trait stylistique, propre, surtout, à la langue littéraire. Elle se répand sous l'influence de son modèle français, où l'infinitif est fréquemment précédé de **de** :

*Ma petite Éveline, je ne peux pas supporter **de te sentir** malheureuse.*

[A. Gide in Sandfeld 1965, 92]

*... et Pierre regrettait **de ne pas avoir** dîner seul.* (G. de Maupassant)

Dans tous ces emplois, l'infinitif roumain garde d'une part sa construction verbale, et d'autre part il est précédé du morphème **a**, sauf certaines situations [*Diaconescu, op. cit.*, 152-158] :

- en relation avec *les verbes auxiliaires* : *a avea* (avoir) et *a vrea* (vouloir) :
(*voi merge, aș cânta*)

- s'il est précédé :

- *des pronoms et des adverbes relatifs*, en dépendance des verbes *a avea* (avoir), *a ști* (savoir), *a fi* (être) :

*N-am ce-ți **scrie**.*

*Într-o dimineață n-are ce **lucra** părintele Duhu.* (I. Creangă)

*Eu atât am de spus : ai fugit de acasă, n-ai ce mai **căuta** îndărăt.* (M. Preda)

*Când e minte nu e ce **vinde**.* (proverb)

*N-are pre unde **merge**.* (I. Neculce)

- du verbe *a putea* (*pouvoir*) grâce à l'unité sémantique entre eux (le verbe *a putea* exprimant la possibilité de la réalisation de l'action déterminante) :

*Poți **aduce** oricât de multe învinuiri, eu nu te cred.*

S'il est accompagné par **a**, l'infinitif met en valeur sa qualité de régime direct, et d'autre part la présence de **a** lève les éventuelles ambiguïtés.

- des verbes *a cuteza (oser)*, *a vrea (vouloir)*, *a ști (savoir)* dans un emploi archaïque (XVI^e siècle) ou régional, caractéristique au parler de la Transylvanie :

*Cum ați cutezat **face** aceasta.* (Palia de la Orăștie)

*Am vrut **dezlega** caii.* (Palia de la Orăștie)

*Nime nu le știu **dezlega**.* (Palia de la Orăștie)

*Va ști **înțelege**.* (Palia de la Orăștie)

Après le verbe *a ști (savoir)*, l'infinitif sans **a** s'est conservé même plus tard :

*Nici nu știa **ține** bine coarnele plugului.* (L. Rebreanu)

*Atunci știau **cinsti** pe păcurari.* (I. Agârbiceanu)

Conclusions

En nous appuyant sur les convergences et les divergences entre les deux langues représentées, nous constatons que :

- sans considérer la structure **de+infinitif** comme un substantif verbal, on pourrait rapprocher **de** du morphème **a** qui accompagne l'infinitif roumain.
- l'infinitif en fonction de complément direct se joint au verbe personnel soit par **juxtaposition**, soit par **un marqueur** : l'indice **de** ou **à** en français, et le morphème **a** en roumain. [Irimia 1997, 216]
- *l'infinitif roumain* est régulièrement précédé du morphème **a**, à moins qu'il ne suive :

- les auxiliaires (*voi **scrie**, aș **scrie***)
- le semiauxiliaire *a putea (pouvoir)* fréquemment employé en roumain actuel :
*Poți **citi** fără nici o rețineră.*
- le verbe *a ști (savoir)* en emploi régional :
*De acolo știau **merge** și singuri.*
- le verbe *a avea (avoir)* suivi d'un pronom ou adverbe relatif :
*Eu atât am de spus : ai fugit de acasă, n-ai ce mai **căuta** îndărăt.* (M. Preda)
*Bagă de seamă că ai **a face** cu un membru al Academiei.* (Al. Odobescu)

- *l'infinitif français* n'est pas toujours précédé de **de** :

*Michel pense **rendre visite** à son ami.*

et, d'autre part, il peut être relié à l'élément, dont il dépend syntaxiquement, par un autre marqueur que **de** :

Mon voisin commence à travailler.

- dans les deux langues envisagées, l'infinifitif complément direct est relié au verbe personnel par un marqueur (morphème, préposition, indice), lorsque ce dernier est un semiauxiliaire d'aspect qui en français n'admet pas de complétive :

On commence de parler.

Marie termine de rédiger la lettre.

tandis que le roumain l'accepte :

Începu a vorbi / să vorbească.

Abia apucă a spune două vorbe, că soneria sună / să spună două vorbe, că soneria sună.

Pourtant, la complétive est admise, par le français aussi, lorsque le verbe personnel est d'autre nature :

Il n'a pas admis d'être traité de cette manière / qu'il fût traité de cette manière.

Elle jure de garder le secret / qu'elle gardera le secret.

Mon père promet de prendre le médicament / qu'il prendra le médicament.

Am căutat a-l convinge / să-l conving.

Dans tous ces deux cas on remarque la coréférence des sujets. En l'absence de cette identité, l'infinifitif est remplacé, dans les deux langues analysées, par la subordonnée complétive. L'infinifitif apparaît, donc, comme une variante de l'indicatif ou du subjonctif :

Je voudrais que tu ailles au théâtre. - Aș vrea să mergi la teatru.

Je crois qu'il dira la vérité. - Cred că va spune adevărul.

- sous l'influence du français, le roumain réalise la fonction de complément direct dans une structure particulière, où il est précédé de la préposition **de** :

Nu încetase de a plânge.

- **a** précède toujours l'infinifitif roumain, même si celui-ci occupe la position de sujet :

Înc-odată iar și iară

A iubi e primăvară. (L. Blaga)

tandis qu'en français, si l'infinifitif sujet est exprimé en tête de phrase, le marqueur le précède facultativement et lui confère une nuance causale :

De travailler, lui a fait oublier son chagrin (= muncind el și-a uitat durerea).

(D')aider Paul dans son travail, les rendait heureux (Erau fericiți doar ajutându-l pe Paul).

Au terme de cette étude, on peut dire que *l'infinifitif français* et *l'infinifitif roumain* peuvent réaliser la fonction nominale de complément direct, qui est relié au verbe personnel par des marqueurs, même si les contextes ne sont pas toujours similaires.

Notes :

¹ Si le verbe *jur* a le sens d'une affirmation sous serment il est employé sans indice : *Jean jure n'avoir jamais menti.*

² Plusieurs linguistes attribuent à **a**, de la structure de l'infinifitif, une valeur spéciale: Kr. Sandfeld, *Linguistique balcanique, problèmes et résultats*, Paris, 1930, p. 132, affirme que **a** est une marque de l'infinifitif, comme **zu** de l'allemand, **to** de l'anglais, **at** de danois ; la même opinion on la trouve chez S. Pușcariu, *Limba română*, II, 59, I. Iordan, V. Guțu Romalo, Alex. Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, 1967, p. 206, qui considèrent, eux aussi, **a** comme marque verbale de l'infinifitif ; I. Diaconescu, *Observații cu privire la valoarea infinitivului în limba română*, LR, 1968, nr. 2, p. 117, D. Irimia, *Morfo-sintaxa verbului românesc*, 1997, p. 216, voient en **a** un morphème libre (provenant de la préposition), caractéristique pour le mode infinitif. Cf. I. Diaconescu, *Infinitivul în limba română*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1977, p. 149.

Références bibliographiques :

- Diaconescu, Ion, *Infinitivul în limba română*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1977.
- Gramatica limbii române*, București, Ed. Academiei, vol. II, 1963.
- Huot, Hélène, *Constructions infinitives du français*, Genève, Librairie Droz, 1981.
- Irimia, Dumitru, *Morfo-sintaxa verbului românesc*, Iași, Ed. Universității « Alexandru Ioan Cuza », 1997.
- Rémi-Giraud, Sylvianne, *L'infinifitif. Une approche comparative*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1988.
- Riegel, Martin et al., *Grammaire méthodique du français*, 2^e éd., Paris, Quadriga, PUF, 2002.
- Sandfeld, Kristian, *Syntaxe du français contemporain. L'infinifitif*, Copenhague, Paris, Librairie Droz, vol. II, 1965.

Directions et perspectives dans l'étude du processus de traduction

Marilena MILCU

*Université « Lucian Blaga » de SIBIU
marilena_milcu@yahoo.com*

Résumé : L'article se propose de présenter les principales directions, vraisemblablement productives, de la recherche en traductologie à venir au cours des prochaines années. Dans une première partie de l'article on se propose de définir la traduction – c'est-à-dire les recherches concernant les particularités linguistiques de la traduction, les études de corpus, les études descriptives historiques. Un deuxième volet comprend les discussions sur les changements dans la théorie et la pratique de la traduction dus à l'apparition de nouvelles technologies et à la mondialisation. La dernière partie concerne la relation entre les études de traductologie avec les sciences cognitives. En conclusion, quelques remarques d'ordre général au sujet de la recherche en traduction dans son ensemble et la structure des études en traductologie sont présentées.

Mots-clés : théorie et pratique de la traduction, traducteur, mondialisation, sciences cognitives

Pour une définition de la traduction

Comme un point de départ dans notre tentative de caractériser la recherche dans le domaine de la traduction, on peut affirmer que les théoriciens de ce domaine ont été constamment préoccupés par la définition du concept en question. Les tentatives de définition ne sont pas insignifiantes, car dans tout domaine académique un élément essentiel est celui qui indique qu'on ne peut continuer la recherche ni dans le champ scientifique, ni concrètement si l'objet d'étude n'est complètement défini et délimité. Ces problèmes ont pris une variété de formes car, je cite Georges Mounin, « se trouvant à l'intersection de plusieurs sciences – notamment de la linguistique et de la logique, de la psychologie sans doute et de la pédagogie certainement – la traduction n'était considéré comme objet propre d'investigations par aucune de ces sciences » [Mounin 1963, 16]. Dans ces conditions on peut

affirmer que les définitions de la traduction sont toutes complémentaires, représentant de plusieurs points de vue le même objet d'étude.

En premier lieu, la recherche sur la traduction s'est concentrée sur les aspects linguistiques, en explorant la nature de la traduction par rapport à la langue et à la linguistique. Georges Mounin, en citant lui aussi Uriel Weinreich, affirme : « Pourquoi étudier la traduction comme un contact des langues ? Tout d'abord, parce que c'en est un » [Mounin, *op. cit.*, 23] et Jean René Ladmiral continue dans la même lignée, en complétant :

La traduction est un cas particulier de convergence linguistique : au sens le plus large, elle désigne toute forme de médiation interlinguistique, permettant de transmettre de l'information entre locuteurs de langues différentes. La traduction fait passer un message d'une langue de départ ou langue source dans une langue d'arrivée ou langue cible. La traduction désigne à la fois la pratique traduisante, l'activité du traducteur et le résultat de cette activité, le texte cible lui-même. Le mot prend aussi parfois le sens métaphorique excessivement élargi d'expression, représentation, interprétation... [Ladmiral 1994, 11]

De cette manière et en essayant de surprendre les asymétries linguistiques dans l'interface de la traduction, le signifié spécifique de la langue comme un facteur important de cette activité, la nature de la communication en général et son rapport avec les limites de la traduction, les théoriciens ont délimité et établi les aspects linguistiques de la tâche du traducteur.

De la même façon, les approches littéraires ou poétiques à la traduction constituent un autre groupe de tentatives de définition de ce concept, se concentrant sur des paramètres qui concernent les questions littéraires et les problèmes soulevés par des textes complexes et étendus, aussi bien que par leurs intertextes et contextes. Cette voie de recherche est intimement liée à la littérature, aux genres littéraires, à la forme et au type de texte, à la manière de laquelle les textes sont en rapport avec les traditions littéraires et aussi avec leurs contextes.

Dans leurs tentatives de définir la traduction d'autres chercheurs se sont concentrés sur les aspects culturels de l'activité. Il est devenu clair très tôt que ce concept ne pourrait pas être défini uniquement en relation avec la langue ou le type de texte, mais que c'était essentiel à considérer la culture aussi. De telles démarches ne peuvent pas être complètement séparées des approches linguistiques ou littéraires à la traduction, car la langue est l'élément central qui constitue toute culture humaine et la littérature s'enracine à son tour dans la langue et la culture. Souvent la dimension définitionnelle des projets de recherche dans le domaine de la traduction a été obscurcie par le caractère normatif des résultats, tout cela étant d'habitude intimement lié

aux orientations pédagogiques des chercheurs.

Néanmoins, si nous regardons de telles tentatives de recherche moins comme antithétiques et plus comme prenant part à une dialectique au sujet de la nature de la traduction, moins comme opposantes et plus comme alliées dans une entreprise commune de définition de la traduction, il devient plus facile de comprendre l'histoire de la recherche dans le domaine de la traduction et de placer les écoles contemporaines de recherche dans la lignée de ces premiers efforts. En ce sens Georges Mounin fait une observation toujours vraie :

Les traducteurs n'ont donc disposé, sur leur activité, depuis deux millénaires, que de témoignages, certains très étendus, presque tous instructifs, plusieurs importants. Les noms de Cicéron, d'Horace, de saint Jérôme, de Dante, d'Érasme, de Joachim du Bellay, de Montesquieu, de Rivarol et de Pope ; ceux de Chateaubriand, de Goethe, de Schlegel et de Schopenhauer, de Humboldt, de Leconte de Lisle et de Mallarmée, puis de Bérard, de Bédier, de Mazon, de Croce, de Gide ébauchent à peine la bibliographie des écrivains, qui, presque toujours à propos d'autre chose, ont donné leur opinion sur la traduction. Mais, dans les cas meilleurs, ils proposent ou codifient des impressions générales, des intuitions personnelles, des inventaires d'expériences, et des recettes artisanales. En rassemblant, chacun à son gré, toute cette matière, on obtient un empirisme de la traduction, jamais négligeable... [Mounin, *op. cit.*, 11-12]

Il est vrai que depuis la situation a énormément changé, mais la concentration permanente sur les origines du processus de traduction, sur la théorie et la recherche au sujet de la traduction a été motivée en partie par l'impulsion définitionnelle inhérente dans ce domaine. La plupart des théoriciens de la traduction aimeraient croire que l'étape de définition de la traduction est essentiellement finie : il serait satisfaisant de penser que les grands paramètres concernant la traduction ont été tracés. En partie, c'est une optique séduisante parce qu'elle nous permettrait de continuer nos propres intérêts spécialisés et particuliers, c'est-à-dire instruire des étudiants dans l'activité de traduction réelle ou faire des recherches sur une partie très confortable de la traduction, comme la traduction des textes roumains, dans notre cas. Mais cette tâche de définir la traduction n'est pas complètement terminée et elle continuera à se constituer comme une trajectoire centrale de recherche de la traduction dans l'avenir ; cela à cause de la mondialisation des études sur la traduction, à cause de l'impact technologique exercé sur ce domaine et, pourquoi pas, à cause de la découverte des mécanismes neurophysiologiques qui opèrent dans le cerveau au moment de l'activité en question. Si la recherche sur la traduction prend la forme d'une investigation profonde basée sur le travail des traducteurs et sur les processus de traduction, sur les études descriptives des produits de la traduction réelle appartenant à des temps, des lieux et des contextes culturels différents,

les savants continueront à apprendre des choses importantes au sujet du phénomène sur lequel nous faisons des recherches, à savoir la traduction. Il y a donc une composante définitionnelle dans la plupart des travaux sur la traduction, qu'il s'agisse de la recherche fondamentale qui produit des données ou de la théorisation qui essaye d'interpréter les données et les lier aux recherches précédentes. En effet c'est la reconsidération des produits réels et des processus de la traduction à travers le temps qui a modifié et même renversé dans beaucoup de milieux culturels les déclarations normatives au sujet de la traduction, dans le monde contemporain. Parce que la définition de la traduction est entrelacée avec presque tous les aspects de la recherche dans le domaine, nous devons nous écarter un peu et expliquer que lorsqu'on parle de la définition de la traduction, on ne pense pas simplement à consentir sur une définition de dictionnaire pour la traduction. En fait, une telle définition est impossible parce que la traduction est un concept ouvert. Dans le processus de traduction la langue devient un « réseau compliqué de ressemblances qui se chevauchent et s'entrecroisent: quelquefois les ressemblances sont totales, quelquefois il n'y a que des ressemblances de détail ». [Wittgenstein 1953, 46]

Mondialisation des études sur la traduction

Dans les 30 dernières années, les études descriptives sur la traduction nous ont offert de grandes quantités de données qui montrent que le phénomène de la traduction, comme il peut être tracé à travers l'histoire, contrevient en partie aux modèles théoriques et normatifs de la traduction développés pour la pratique pédagogique dans le domaine. La conséquence de cette situation est, bien sûr, que les professeurs n'enseignent pas ce que la traduction *est* dans le présent ou ce qu'elle *a été* dans le passé, mais ce qu'elle *devrait* être dans le présent, cela reflétant un investissement dans les *idées reçues* des domaines dominants de notre vie, tels le pouvoir commercial, gouvernemental et ainsi de suite, pouvoirs de la culture contemporaine. Les études sur la traduction sont à présent un champ internationalisé. Des chercheurs de nationalités de plus en plus diverses sont professionnellement actifs dans la discipline, en publiant des articles, en contribuant aux conférences et en enseignant la traduction dans leurs pays d'origine. La montée de l'anglais comme une langue mondiale a contribué aussi à cette tendance. Dans les études concernant la traduction paraissent de nouvelles tendances qui reflètent la mondialisation accrue de ce domaine. Il y a des conférences qui ont dépassé les perspectives eurocentriques, comme celle de Montréal, « Traductions Postcoloniales :

Changer les termes de la transmission culturelle », parrainée par l'Université de Montréal et Concordia en 1997, le séminaire « Traductions et Théories de la Traduction de l'Est à l'Ouest », parrainée conjointement par l'École d'Études Orientales et Africaines (SOAS) et l'Université de Londres en 2001-2003, parmi d'autres. Il y a aussi des conférences internationales qui sont tenues dans des pays tels que l'Inde, en novembre 2005 sur le sujet « Asie dans la Conscience Asiatique : Traduction et Transactions Culturelles ». Un signe de la mondialisation croissante des études de la traduction est aussi la fondation de l'Association Internationale de la Traduction et des Études Interculturelles (IATIS) qui a tenu sa première réunion en Corée en 2004, la seconde étant prévue pour 2006, en Afrique du Sud.

Il y a cependant des aspects inquiétants qui visent la mondialisation de la recherche sur la traduction, car toutes les perspectives ne sont pas à introduire dans l'étude curriculaire. Les publications eurocentriques du domaine sont plutôt classiques et on ne peut reconsidérer la nature même de la traduction sur la base des formes et des usages que cette activité a assumé partout dans le monde. On a dans ce sens un exemple offert par Maria Tymoczko qui explique que cet aspect provocateur de la mondialisation des études sur la traduction peut être remarqué en examinant quelques traductions du mot « traduction ». [Tymoczko 2000, 36] En Inde, par exemple, deux noms communs pour la « traduction » sont « rupantar » signifiant *changement de forme* et « anuvad », qui signifie *parler d'après, suivre la pensée de quelqu'un*. Sujit Mukherjee indique que ni l'un, ni l'autre de ces termes n'implique la fidélité à l'original et que le concept de traduction fidèle est venu en Inde avec le christianisme. [Mukherjee 1994, 67]

Par contraste, le mot arabe courant pour « traduction » est « tarjama », en signifiant originellement « biographie », reflétant peut-être l'activité des traducteurs chrétiens sur la Bible et les textes sur les vies de saints datant du III^e au V^e siècle. L'association de « tarjama » avec un genre narratif, « biographie », nous indique que le rôle du traducteur est vu comme apparenté à celui d'un narrateur, et suggère la possibilité du traducteur de se constituer en agent de cette narration. En revanche, dans la langue nigérienne Igbo, les mots pour *traduction* sont « tapia » et « kowa ». *Tapia* vient de la racine « ta » signifiant « dire, raconter » et « pia », « destruction », avec le sens total de « déconstruction ». « Kowa » a une signification semblable, en dérivant de « ko », « raconter », « parler » et de « wa », signifiant « morceaux », par conséquent la traduction est une activité qui accentue la viabilité de la communication comme récit. Dans la langue Igbo, la *traduction* signifie plutôt une décomposition et un changement dans la forme qu'une reconstruction ligne à ligne. Ce n'est qu'un petit échantillon

de mots dans les langues qui ne sont pas de l'ouest, mais qui sont utilisées pour la traduction d'un concept. Cependant ils pourraient avoir ou gagner des implications théoriques radicales pour la conceptualisation dans le domaine de la traduction, cela si nous en tenons compte, conformément au mouvement de la mondialisation. Bien sûr, ces tendances dans la recherche de la traduction sont en rapport avec la trajectoire définitionnelle qui a été déjà discutée, mais la mondialisation du domaine vivra sa propre vie, en développant une vitesse et une gravitation qui lui seront caractéristiques.

L'impact de la technologie sur la traduction

Bien que la situation de la traduction comme une catégorie assez close puisse être un problème pour quelques théoriciens qui aiment plutôt la précision et les définitions contrôlées ou fermées, c'est la nature ouverte de la traduction et son manque de limites précises qui lui ont permis de s'adapter aux conditions culturelles diverses, aux fonctions sociales diverses et aux technologies changeantes aussi. De tels changements technologiques incluent la transition importante de l'oralité à alphabétisation et la transition de la culture du manuscrit à la culture imprimée. Le monde a commencé une autre transition immense de ce type qui est la traduction basée sur l'ordinateur, cette transition étant associée aux développements courants dans les technologies de l'information et les médias, en variant des mass média à l'Internet. Une branche majeure de la recherche dans la traduction dans les prochaines décennies répondra aux changements dans la théorie et la pratique de la traduction associés à cette transition vers la modernité; la recherche dans la traduction et les réévaluations de la nature et aussi du produit de la traduction seront ciblées sur ces changements. Les nouvelles conditions ont commencé de plus en plus à changer la nature de la traduction, qui est loin du modèle individualiste qui a dominé ce domaine jusqu'ici. Quand les projets de la traduction impliquent des langues multiples et une grande vitesse - comme dans le cas de CNN qui diffuse dans plus de 40 langues - la traduction doit devenir un processus décentré mené par des équipes de gens liées électroniquement à travers des systèmes technologiques, plutôt que par des individus seuls ou groupes égaux d'individus qui coordonnent leurs efforts à partir d'un siège central. Et les médias ne sont pas l'exemple unique d'un nouveau modèle et mode de traduction, des conditions semblables apparaissent dans beaucoup d'autres situations et domaines, y compris scientifiques et technologiques : corporations multinationales et publicité, communautés politiques multilingues comme l'Union Européenne, domaines de la communication qui visent la sécurité globale, l'armée.

La théorisation de ces nouveaux changements tirera un profit des modèles introduits par la mondialisation des études visant la traduction. Si jusqu'ici cette théorie s'est concentrée sur l'individu comme agent de traduction, en traitant le traducteur comme une sorte de « boîte noire » de transformation linguistique, la traduction dans les autres contextes culturels ouvre de nouvelles possibilités et alternatives. Dans les sociétés orales, par exemple, l'audience est toujours une *audience participative*, donc « un texte » n'appartient pas à et n'est produit uniquement par celui qui assume une intervention. De la même façon, la traduction a été à l'origine un processus de groupe dans la sphère culturelle chinoise, plutôt qu'un processus individuel. De tels modèles internationaux serviront comme des correctifs vitaux pour la recherche dans la traduction, qui concerne cette activité dans un monde globalisé.

Marquées par ces changements technologiques, les recherches dans la traduction réexamineront la nature du traducteur et de la traduction, mais produiront aussi d'autres inquiétudes qui concernent aussi les technologies dominantes et les conditions globalisées. Par exemple, on voit apparaître *l'anglais global*. Bien que l'anglais global ait des antécédents dans l'histoire de monde - dans les langues dites officielles des premières civilisations impériales telles que celles de Rome et de Chine - le statut et la condition d'une telle *lingua franca* peut poser des problèmes au traducteur, même si à ces problèmes on oppose souvent la relation directe et l'accessibilité à cette langue à travers les moyens modernes qui facilitent la dissémination rapide - d'où aussi un développement prompt et un changement permanent - d'une telle langue. Il n'y a aucun doute que les futurs développements médiatiques soulèveront pour la recherche des problèmes supplémentaires que nous ne pouvons pas encore prévoir. Une des implications théoriques intéressantes de l'augmentation de ce volet dans les études de la traduction est qu'il déplacera la traduction de l'interlingual vers l'intersémiotique. Le résultat sera encore une autre expansion du concept de la traduction, nécessitant une nouvelle réflexion théorique dans le domaine de la traduction.

La neurophysiologie de la traduction

Il est très possible que dans les décennies à venir le domaine de la traduction soit radicalement innové et éclairé par les recherches dans la neurophysiologie. À présent l'activité des traducteurs individuels continue à être opaque aux savants. Quelques données sont disponibles qui observent l'activité des traducteurs avec les ordinateurs qui se souviennent et chronomètrent tout le travail. Mais ces méthodes sont primitives dans leur

capacité d'indiquer ce qui se produit réellement dans le cerveau quand le traducteur utilise les langues.

Les questions qui surviennent sont les suivantes. Comment est-ce que le cerveau des bilingues diffère de celui des monolingues ? Où et comment les langues multiples sont stockées dans le cerveau ? À quel niveau les traducteurs entreposent des langues différentes dans les parties distinctes du cerveau et à quel autre niveau les langues diverses sont dirigées dans la voie commune de l'interpénétration ? Qu'est-ce qui se passe dans le cerveau quand les gens se déplacent entre les langues ? Quelles parties réelles du cerveau sont activées pendant le processus de traduction ? Est-ce que le modèle initial change si les traducteurs se déplacent vers d'autres étapes de la traduction ? Comment les processus de la traduction sont semblables ou différents des processus linguistiques ordinaires ? Est-ce que tous les traducteurs opèrent en utilisant les mêmes parties du cerveau ou les gens varient largement selon leur modèle cognitif ? Est-ce que les différents types de traduction impliquent des activités semblables ou différentes du cerveau ? Ce n'est qu'un petit échantillon de questions que se posent les neurophysiologistes, de concert avec les théoriciens de la traduction. À cette étape, la technologie ne dispose pas de la finesse nécessaire à approcher les questions que les théoriciens de la traduction se posent, mais le jour où cela sera possible approche. Les neurophysiologistes seront bientôt capables de surprendre l'intelligence des traducteurs au travail et ils seront peut être capables de répondre aussi à des questions visant les mécanismes cachés de la traduction.

En conclusion, on peut remarquer que la recherche dans le domaine de la traduction est un processus qui doit prendre en considération de nouveaux facteurs, car le travail sur la traduction a évolué et exige certaines réévaluations. Les définitions de la traduction se multiplient, la traduction se mondialise, elle doit tenir compte des nouvelles technologies et assumer son statut interdisciplinaire qui prétend et réussira, peut être, à éclaircir ces éternelles questions. Dans le monde moderne aux rigueurs duquel nous devons nous soumettre, la traduction se retrouve partout. L'individu moderne est un grand consommateur de traduction : traduction littéraire, avec son importance indéniable, traduction de textes politiques, philosophiques, psychologiques, scientifiques, techniques.

« Mais dans ce monde en voie de babélisation accélérée on oublie que la traduction n'est pas l'original, qu'elle est l'œuvre d'un traducteur. Or, quel travail fait au juste ce dernier ? » [Ladmiral, *op. cit.*, 202] Voilà une question importante qui ouvre la voie de la recherche dans un domaine qui se recommande comme ouvert.

Références bibliographiques :

- Cronin, M., *Translation and Globalization*, London, Routledge, 2003.
- Jakobson, R., *On Translation*, Cambridge, Ed. R. A. Brower, Harvard University Press, 1959.
- Ladmiral, J. R., *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- Montgomery, S. L., *Science in Translation : Movements of Knowledge through Cultures and Time*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Mounin, G., *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- Mukherjee, S., *Translation as Discovery and Other Essays on Indian Literature*, London, Sangam Books, 1994.
- Tymoczko, M., « Computerized Corpora and the Future of Translation Studies », *Meta*, 43-4, Ed. S. Laviosa, 1998, p. 652-659.
- Idem, « Translation and Political Engagement : Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts », *The Translator* 6-1, St. Jerome Publishing, Manchester, 2000, p. 23-47.
- Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, New York, Trans. G.E.M. Anscombe, Macmillan, 1953.

L'affiche - un lien entre la publicité et l'art en France

Ana-Ruxandra MUREȘAN

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
ruxandra.muresan@yahoo.com

Résumé : Pourquoi l'affiche française ? D'un côté, parce que c'est l'image la plus artistique qui peut nous permettre d'analyser chaque période historique où l'homme a fait preuve de créativité et d'une volonté accrue vers ce qui tient de la communication au niveau de l'espace public. De l'autre côté, parce qu'elle est utilisée par la publicité, une puissante force persuasive et un reflet de notre société. Nous allons tenter de trouver le lien entre ces deux univers, l'art et la publicité, qui se présentent comme les deux pôles d'un aimant.

Mots-clés : affiche, publicité, art, communication, espace public français

Mon choix est motivé par le fait que le lien entre l'art et la publicité a toujours fait l'objet d'un malentendu en France. À première vue les deux se présentent comme étant différents, voire contraires, comme les deux pôles d'un aimant : le Nord peut être attribué à l'art, et le Sud, à la publicité. Mais qui, ayant la moindre connaissance de physique, ne connaît pas le fait que les pôles opposés s'attirent ?

En comparant l'art et la publicité, on observe que les deux visent la transmission d'une information, seulement elles renvoient à des buts différents. Une définition qui peut décrire très bien l'art est celle du *Petit Robert* : « L'expression par les œuvres de l'homme, d'un idéal esthétique ; ensemble des activités humaines créatrices, visant à cette expression ; qui ne vise pas l'utile, mais le beau. » [2007, 147] Par rapport à l'art, la publicité est définie dans le dictionnaire encyclopédique *L'Encyclo* comme :

Un ensemble de techniques de communication utilisées au profit d'une ou de plusieurs entreprises. Son objectif est de transmettre un message à un groupe déterminé de consommateurs et de contribuer ainsi à développer ou à maintenir une clientèle pour un produit ou un service donné. [1990, 691]

Toutefois, il y a un lien subtil entre eux. De nos jours, les publicitaires associent de plus en plus l'art à la publicité. Et c'est surtout à travers l'*affiche*, interlocutrice directe de la peinture, que sont traités ces rapports. Par l'*affiche*, qui marque ses véritables débuts, la publicité est certes d'origine artistique.

Dieu créa l'homme « à son image ». Par cette affirmation, on se rend compte que, dès le début, il y avait Une Image, c'est-à-dire le noyau de tout ce qui existe maintenant au monde. De quelque côté qu'on se tourne, il y a de l'image. Partout dans le monde, l'homme a laissé les traces de son imagination : sous forme de dessins sur les rochers (à Altamira, en Espagne), dans les cavernes (grotte de Lascaux, en France), à l'aide d'un morceau de terre colorée vers 15000-10000 avant Jésus-Christ ; avec des couleurs achetées dans les musées, dans les couloirs des métros, sur les bâtiments, en haut dans les cieux, sur les dirigeables, au XIX^e siècle et sur les avions au XX^e et XXI^e siècles.

Dans cet intervalle l'homme a réalisé pas mal d'images, y compris l'*affiche*, éphémère par l'information transmise, mais qui s'est imposée comme une composante substantielle de la mémoire collective. D'un côté, elle est l'image la plus artistique qui peut nous permettre d'analyser chaque période historique de la communication au niveau de l'espace public. De l'autre côté, l'*affiche* est utilisée par la publicité, une puissante force persuasive des consciences individuelles et collectives et un reflet de notre société, une vraie « société de consommation ».

Au XIX^e siècle, de Daumier à Toulouse-Lautrec, les grands affichistes, étaient souvent de grands peintres ou de grands dessinateurs. Au cours d'un siècle, l'*affiche* a dû trouver un style propre, à même d'être comprise par tous. Ce qu'elle a de particulier est qu'elle représente une marque, un produit, et non pas son auteur, qui occupe dans ce cas une place secondaire.

Cassandre est considéré un vrai artiste du XX^e siècle. Il a reçu une formation d'artiste et a étudié la peinture dans divers ateliers parisiens. En fait, il avait pris ce pseudonyme pour les travaux commerciaux, dans l'espoir de pouvoir revenir à la peinture sous son véritable nom : Adolphe Mouron. Pourtant, il allait être rapidement fasciné par l'art de l'*affiche*. Il y voyait un plus grand potentiel d'expérimentation, plus de dynamique que dans la peinture.

À présent, l'*affiche* est à la fois un support populaire, une mode, un objet d'art et de collection, un moyen d'expression et de propagande politique couramment utilisé. Par son intérêt artistique, elle est conservée par des gens ou par des musées au même titre que les œuvres d'art traditionnelles. De nombreux collectionneurs s'y intéressent surtout en ce qui concerne l'*affiche* de cinéma, grâce à sa rhétorique particulière, et à laquelle plusieurs

musées sont consacrés à Paris. Roger Marx, cité par Nicholas-Henri Zmelyt considérait l'affiche comme « la chronique illustrée de notre époque ». C'est pourquoi il avait envisagé un musée de l'affiche dès les années 1890, qui ne verra le jour qu'en 1978 (l'actuel Musée de la Publicité à Paris abrite plus de 100.000 affiches).

Par un raisonnement inductif, si la peinture est l'une des disciplines de l'art, et l'affiche appartient à la peinture, il en résulte que l'affiche est en fait, de l'art. Néanmoins, on ne la conçoit pas comme une copie du tableau, parce qu'elle a ses propres lois, ses règles de composition et d'exécution, qu'on ne saurait importer d'aucun autre champ. De plus, il faut penser en termes de surface ou de grande surface : l'affiche n'est pas limitée par le cadre, comme un tableau.

Sur les murs, contre les maisons, l'art qu'on renfermait jadis dans les musées envahit la ville. De l'espace clos, préservé, institutionnalisé, on passe à l'espace ouvert, exposé, populaire, de la rue ; ce passage entraîne une vraie rupture dans la production de l'image, dans son statut, son mode de réception, son apport au public. « L'art n'est pas toujours là où l'on s' imagine », explique Yvan Tessier [1991, 9]. Au XXI^e siècle, les musées et les galeries ne détiennent plus le monopole de l'art. C'est à partir de 1980 qu'on commence la création de nouvelles formes d'expressions graphiques pour réinventer l'art :

Malgré les efforts de la ville de Paris, il n'existe pas aujourd'hui suffisamment d'ateliers pour tous. L'art s'infiltré dans les interstices disponibles. L'association Ephémère, rebaptisée Usines éphémères - a pour but d'aider de jeunes artistes en mettant à leur disposition des lieux et des moyens de production. Elle récupère des endroits abandonnés et les fait revivre provisoirement en les transformant en centres de création artistique éphémère. Elle organise des manifestations et des expositions destinées à faire connaître de nouveaux créateurs, sensibilisant le public à l'art de sa génération. [*Ibid.*]

Dans cette direction, l'affiche élargit le champ d'action de la publicité jusqu'à aboutir à un art qui a su tirer ses forces pour se constituer comme création.

Il serait indiqué d'expliquer la relation entre l'espace publicitaire et l'espace public. En examinant le jeu de mots « public(itaire) », on arrivera certainement à la conclusion que le mot « public » (qui concerne l'ensemble d'un peuple) à cause de sa dimension, trouve sa signification dans le mot « publicitaire » (qui sert à la publicité, qui présente un caractère de la publicité). Néanmoins, si on ajoute au bloc « public(itaire) » la notion d'« espace », le concept est l'inverse : l'espace publicitaire fait partie de l'espace public.

Pourtant, il est possible d'oublier non seulement ce que l'espace public est, mais aussi ce que l'art est. Pour trouver de nouvelles significations, il faut oublier tout ce qui a été conçu auparavant. Assez étrangement, il nous semble toujours que la ville doit ressembler aux images auxquelles nous sommes habitués. Michel de Certeau considérait que l'histoire d'une ville commence au niveau des pas des piétons. Le terme de piéton n'est valable que dans un endroit où les automobiles roulent. Ce n'est pas leur nombre qui compte, mais leurs « jeux » qui modèlent l'espace et « tissent » des endroits. Il faut pourtant ajouter le dernier étage des gratte-ciel. De la sorte, l'histoire est limitée par le sol et par le ciel. C'est dans cet espace que l'activité urbaine se développe, parmi les images. En conséquence, l'affiche joue un rôle décisif. Elle « reflète un aspect important mais imperceptible de la réalité économique, sociale et culturelle. » [*Encyclopædia Universalis* 1990, 353-360]

À la fin d'une journée le citoyen arrive chez soi en sachant tout sur l'activité de sa ville. L'homme de notre ère, l'ère de la vitesse, parcourt la ville ainsi qu'un journal. Ainsi, la rue est devenue :

... la continuation de notre bureau, un perpétuel hall de vente, un gigantesque répertoire d'adresses, un barème de coût de la vie, un aide-mémoire qui nous rappelle qu'aujourd'hui nous avons une auto à acheter ou une provision de charbon à renouveler. Par la même grâce du panneau, la rue est encore salle de spectacle ou les programmes changent sept fois par semaine. [Cheronnet 1926, 340]

L'affiche est un moyen d'expression et de communication qui nous rattache aux traditions les plus anciennes et les plus riches de la culture française. Par rapport aux autres pays occidentaux, la France développe une philosophie spécifique de l'affiche publicitaire qui trouve ses racines dans l'histoire. Il faut préciser que c'est en France qu'est née l'affiche artistique moderne, grâce à Jules Chéret, qui met à profit les progrès apportés d'Angleterre à la chromolithographie. Il est aussi le créateur des affiches publicitaires à caractère artistique. Premier à comprendre l'importance de la dimension psychologique de la publicité, il élabore des affiches basées sur la séduction et sur l'impact émotionnel. Il utilise pour cela l'image de la femme attrayante et libre, spontanée et frivole, quelquefois un peu vulgaire, surnommée « Chérette ». Pour attirer les regards des passants, il utilise seulement trois couleurs : le rouge, le jaune et le bleu (Voir annexe 1).

Si on compare la France à d'autres pays, on constate que la répartition de la publicité privilégie l'affichage. En 1990 et 1998, en dehors du Japon et de la Suisse, la France était le premier des grands pays développés à accorder une si grande importance à l'affichage : 11,7 % et 11,8 %, alors

que les États-Unis faisaient 1,4 % et 1,6 %, la Grande-Bretagne 3,8 % et 4,9 %, et l'Allemagne 3,4 % et 3,22 % [Albert 2002, 49]. Par exemple, on conçoit même des affiches différentes pour le même film, en fonction du pays où l'on organise la promotion. L'affiche française tend à mettre l'accent sur le symbole et sur les couleurs de la même tonalité. Quant aux États-Unis, l'apparition des « stars » est plus que suffisante. On change même le nom du film pour le rendre plus commercial (Voir annexe 2). Cette place de l'affichage français est l'héritage d'une longue évolution à travers les époques.

Pour ce qui est de l'année 2002, au niveau européen, la France se trouvait au troisième rang par rapport au total des dépenses publicitaires, après la Grande Bretagne et l'Allemagne, mais à la deuxième place après la Suisse au sujet de la publicité extérieure. Par conséquent, si les Français n'accordent pas le plus grand budget à la publicité, ils se penchent quand même vers la promotion de l'affiche. [Bertrand 1999, 50]

Éléments de l'affiche publicitaire

Avant de commencer l'analyse d'une affiche publicitaire, il convient de mentionner que la publicité et la propagande ne sont pas synonymes. Bien qu'elles utilisent le même support, comme par exemple la télévision, les journaux, les magazines ou les affiches, elles adoptent des techniques distinctes. Lorsqu'on analyse une affiche publicitaire, on se focalise sur la mise en scène du produit, sur le texte, sur le slogan et sur la marque.

Le plus important élément de l'affiche publicitaire est, de loin, le *produit* à promouvoir. Les Allemands et les Suisses sont connus pour leurs affiches « objet », caractérisées par la représentation du produit même, le seul texte étant le nom de la firme. Quant aux dessinateurs français, ils ont préféré introduire le produit dans un univers séduisant. Ce procédé est employé pour mettre en valeur les propriétés spécifiques du produit et pour faire imaginer combien la vie sera facilitée par son usage. Quelquefois, cela se fait par la mise en scène des personnages célèbres. Qui ne voudrait pas avoir les cheveux comme ceux de Laetitia Casta ? Cela n'est possible que si l'on utilise le shampoing Elvive, de L'Oréal, nous dit-on. Pour faciliter la mémorisation de la marque les publicitaires ont ajouté le slogan « L'Oréal, parce que je le vau**x** bien ! ».

Le *texte* a la fonction d'expliquer, de prouver la promesse de la mise en scène. Il doit persuader par un style dynamique. Ses outils sont la comparaison, qui établit un rapport entre ce dont on parle et quelque chose

qui lui ressemblerait, et l'hyperbole, pour exagérer l'expression. Les phrases utilisées peuvent être :

- phrases énonciatives, pour juger, décrire, expliquer, raconter ;
- phrases interrogatives, pour exprimer une hypothèse qu'on cherche à transformer en vérité en faisant appel à l'expérience du lecteur ;
- phrases exclamatives, pour exprimer un sentiment, pour amener le lecteur à concevoir l'achat. [Cadet 1990, 114]

Le *slogan* résume les principaux arguments publicitaires et attire l'attention. C'est une formule brève, facile à retenir, souvent située à côté de la marque. Il peut évoquer une caractéristique du bien auquel il se rapporte ou prendre à part le lecteur. L'un des plus connus slogans est celui qui apparaît sur l'affiche du vin Dubonnet, créée par Cassandre : « Dubo, Du bon, Dubonnet » (Voir annexe 3).

Il y a beaucoup de gens qui prêtent attention à une affiche dès qu'ils reconnaissent une *marque* qui leur plaît. Donc, elle sert à identifier le produit, et cela se fait par différents éléments : un nom associé à un signe distinctif, telle la signature ou la typographie, une dénomination particulière, par exemple « La vache qui rit » pour une sorte de fromage fondu ou un emblème ou un signe figuratif, comme le lion de Peugeot. Avant, elle avait une place fixe sur l'affiche (en bas de la page, à droite), mais aujourd'hui on se permet de jouer avec tout élément et de le placer n'importe où.

« L'Intransigeant »

En analysant de près l'affiche, on a découvert que sa création repose sur une vraie philosophie artistique, voire une créativité magique. Il y a une centaine de théories qui soutiennent l'idée que l'affiche publicitaire peut être comparée à une œuvre d'art. Cependant, la théorie ne suffit pas. On a besoin de la pratique pour soutenir ses affirmations. Par la suite, on va analyser l'affiche L'Intransigeant de Cassandre réalisée en 1925, pour le journal au même nom (Voir annexe 4).

Toute image a ses limites qui sont, selon les époques et les styles, matérialisées par un *cadre*, souvent ressenti comme une contrainte qu'on s'efforce d'estomper ou de faire oublier. L'affiche de Cassandre comporte un cadre fin, dont la couleur s'unit avec la lettre « S » du mot intransigeant, pour montrer qu'il est part intégrante de l'image.

La *composition*, ou la géographie intérieure du message visuel, est l'un de ses outils fondamentaux. On distingue des formes géométriques, des cercles, des carrés et des diagonales caractéristiques au cubisme. Elles

ont, en effet, un rôle essentiel dans l'orientation de la lecture. L'Américaine Kimberly Elam nous propose dans son œuvre « Géométrie du design » une déconstruction faite à l'aide du compas, et plus précisément à l'aide de la géométrie. Elle considère l'affiche L'Intransigeant à la fois « un triomphe en matière de conception » et « un cas d'école sur la composition géométrique » [2006, 51]. Elle utilise trois méthodes, celles de la grille d'éléments carrés, des proportions des cercles et des angles de 45°.

L'interprétation des *couleurs* est essentiellement psychologique. On peut dire que les couleurs ont sur le spectateur un effet psychologique parce qu'elles le mettent dans un état qui ressemble à celui de son expérience première des couleurs. Dans l'affiche à analyser on observe quatre couleurs : le noir, le brun, l'orange et le gris, chacune d'entre elles ayant sa propre signification. Le noir symbolise le néant, le silence, le manque d'information qui entoure la personne représentée à son tour par deux couleurs. La zone supérieure, celle de la pensée, est peinte en gris, couleur qui désigne la sensibilisation. Pour le visage, celui qui exprime le message entendu, on utilise l'orange, couleur de la lumière, de la chaleur, de la gloire et qui a le rôle de stimuler la parole. Pour ce qui est du brun, la couleur la plus calme, elle représente la philosophie de l'environnement où se trouvent les petites silhouettes des « informateurs ».

Par l'intermédiaire de son affiche, Cassandre montre comment la publicité propose, comme le journal politique, un *message* intransigeant qui attire l'attention du lecteur en fournissant une image séductrice et persuasive. Même le nom de l'affiche est de nature artistique : L'Intransigeant est « un simple fragment recouvrant un *symbole* plus évocateur, celui de Marianne, la voix de la France » [*Ibid.*, 52]. Ce symbole qui prend la forme d'un visage humain à la bouche ouverte qui parle de manière éloquente, incarne la République française et représente les valeurs contenues dans la devise « Liberté, Égalité, Fraternité ».

L'éloquence de cette affiche est une fonction de la coordination des éléments textuels et visuels. Par conséquent, Cassandre se permet de couper le *titre* même du journal pour mieux l'intégrer dans un schéma visuel tandis que, à leur tour, les fils télégraphiques qui symbolisent la transmission rapide des opinions et des événements entrent dans un rapport dynamique avec les caractères typographiques. Le choix de la typographie a aussi son importance en tant que choix plastique. Les mots « LE PLUS FORT » et « L'INTRA » ont, bien sûr une signification immédiatement compréhensible, mais cette signification est colorée et orientée par l'aspect de la typographie (orientation diagonale, lettres majuscules), de la même manière que les choix plastiques contribuent à la signification de l'affiche dans son ensemble.

La vie sans publicité...

On ne comprend l'importance d'une chose dans nos vies qu'alors qu'elle n'existe plus. Pourrait-on s'imaginer la vie sans Père Noël ? [Baudrillard 1968, 232-234]. Les enfants savent que s'il n'existait pas, les cadeaux n'existeraient non plus. C'est de la même manière que la publicité conditionne l'adulte. Léon-Paul Fargue est celui qui s' imagine d'avoir eu un rêve où la publicité était disparue :

J'ai rêvé que la publicité était morte et je me croyais aveugle. Les passants couraient dans des rues [...] asphyxiés, privés de brosses à dents, de caisses, de savon, de vin, de mers, d'hélices et de café. [...] Privés de réclame, de photographie, de compte rendu, les objets avaient perdu leur droit de cité. Ils n'étaient plus ni affreux, ni charmants, ni agréables au toucher, ni dignes de l'œil. On les prenait pour des désirs de l'instinct. Une lampe n'était plus bonne qu'à donner de la lumière, comme un mouchoir n'est utile qu'en cas de rhume. Les hommes mangeaient, dormaient, faisaient leur service militaire, touchaient leurs coupons et mouraient. Ils étaient sur le point de perdre le sentiment de la patrie, de perdre le sens du lendemain. [Fargue 1934, 345-346]

Une fois qu'on s'est habitué à une chose, il est difficile d'en gommer la disparition sans penser aux conséquences. L'auteur cité nous propose aussi la fin du rêve. La publicité revient dans la société par un miracle :

Enfin, on savait quel était le meilleur rasoir, le meilleur disque, le plus joli bas de soie. [...] On eut des sourires pour toute sorte d'affiches évoquant de pénibles élections législatives, proclamations de gouvernement au rancart, fous célèbres, produits condamnés, poisons. [*Ibid.*, 347]

De nos jours, bien qu'on n'utilise plus le pinceau et le chevalet pour les concevoir, les affiches font preuve d'une créativité magique qui oblige les publicitaires à évoluer en même temps que les techniques et les clients potentiels qui veulent être impressionnés en permanence. Mais, c'est à nous, les citoyens, de décider si l'image publicitaire, qui chaque jour décore la ville comme une fleur décore un jardin, est une rose ou une fleur sauvage.

Références bibliographiques :

- Albert, Pierre, *La Presse*, 12^e éd., Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 414, 2002.
- Baudrillard, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- Bertrand, Jean-Claude, *Médias. Introduction à la presse, la radio et la télévision*, 2^e éd., Paris, Ellipses, 1999.
- Cadet, Christiane, *La Communication par l'image*, Paris, Nathan, 1990.
- Cheronnet, Louis « La publicité moderne : la gloire du panneau », *L'Art vivant*, 15 août 1926, p. 618, in Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Marseille, Éd. Jacqueline Chambon, 1993, p. 340-345.
- Elam, Kimberly, *Géométrie du design*, Paris, Eyrolles, 2006.

- Fargue, Léon-Paul, « Salut à la publicité », *Arts et métiers graphiques*, No. 45, 1934-1935, p. 5-8, in Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 345-346.
- Gombrich, E. H., *Histoire de l'Art*, 2^e éd., trad. J. Combe et C. Lauriol, Paris, Gallimard, 1997.
- Tessier, Yvan, *Art libre dans la ville*, Paris, Herscher, 1991.
- Zmelty, Nicholas-Henri, « Le discours critique de la revue La Plume sur l'affiche illustrée (1893-1899) », *Image [&] Narrative [e-journal]*, décembre 2007, 15 mars 2008, http://www.imageandnarrative.be/affiche_findesiecle/zmelty.htm.
- L'encyclo*, Paris, Éd. Bordas, 1990.
- Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France S.A., 1990, vol. 1, p. 353-360.
- Le Nouveau Dictionnaire Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2007.

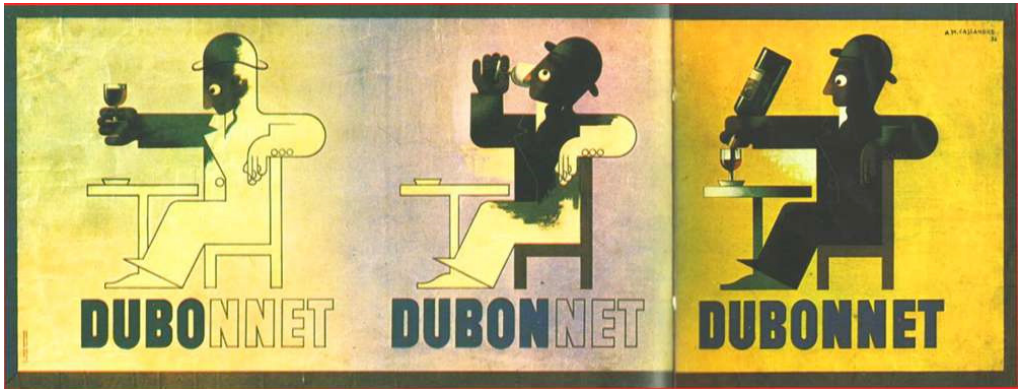
Annexes



1. « Palais de glace », Jules Chéret, 1896.



2. « La Môme » en France et « La vie en rose » aux États-Unis (2007).



3. « Dubo, Du Bon, Dubonnet », A.M. Cassandre, 1932.



4. « L'Intransigeant » A.M. Cassandre, 1925.

N.B. : affiches prises de www.imdb.com et www.allposters.fr.

Le français au Québec et en francophonie internationale : des destins liés

Lucia ZAHARESCU

*Université « Lucian Blaga » de SIBIU
luciazaharescu@yahoo.com*

Résumé : Le français parlé au Québec présente des particularités qui sont, selon les Québécois, parfaitement légitimes. Mais comment l'accueille-t-on dans la francophonie ? Les variations de la langue standard peuvent-elles conduire à son affaiblissement sur le plan international ? Quelles sont les conditions qui favoriseraient l'expansion du français et le maintien de sa place dans le groupe des grandes langues internationales ? Voici quelques unes des questions dont nous traiterons dans la communication présente et auxquelles nous tâcherons de donner des réponses possibles.

Ce sujet nous a paru particulièrement pertinent au contexte du XII-e Sommet de la Francophonie qui se déroule à Québec en même temps avec notre colloque anniversaire ; y figure pour la première fois en tant que thème à part entière « la langue française ».

Mots-clés : français québécois, francophonie, langue partagée, fonctions et qualité de la langue

Il y a quatre cents ans, en 1608, les premiers colons français s'établissaient à Québec. Dès le départ, très rapidement, la langue française s'implanta comme la langue commune du Canada d'alors, bien avant que ce soit le cas dans la mère patrie, où le phénomène n'advint qu'au début du dernier siècle. Aujourd'hui, le Québec est la seule province unilingue française du Canada, et il compte plus de locuteurs de langue maternelle française que la Belgique et la Suisse réunies. Au recensement de 2001 le Québec comptait plus de sept millions d'habitants dont 81,4 % avait le français comme langue maternelle.¹

Le français du Québec est une langue moderne, avec ses caractéristiques régionales, bien sûr, mais parfaitement en mesure de participer à la francophonie internationale. Toutefois, dans un Québec traditionnellement reconnu comme une terre d'accueil et qui doit de surcroît compter sur l'immigration pour assurer son développement, la capacité de la langue française à attirer de nouveaux

locuteurs, d'une part, et à retenir ses propres utilisateurs, d'autre part, est aussi fondée sur son rôle de langue de communication internationale, mais aussi sur le maintien, voire le développement, de sa fonction économique. C'est ainsi qu'il faut réfléchir sur les rapports des locuteurs du français en usage au Québec à la francophonie internationale et sur les perceptions que l'on entretient sur la langue elle-même.

Dans la société de l'information du XXI^e siècle, la langue tirera sa force « de son dynamisme économique, de sa capacité de produire et de contribuer à la richesse collective ». ² Le français, langue-culture, sera aussi une langue-outil, capable de concurrencer les autres langues, dans les lieux et les domaines où elles prennent de l'expansion ; c'est ainsi qu'il doit investir massivement le numérique, comme l'affirmait récemment le secrétaire général de l'Organisation Internationale de la Francophonie, monsieur Abdou Diouf. La fonction identitaire du français devra s'allier à une fonction utilitaire, la première que retient le locuteur d'une autre langue, et plus particulièrement dans une société comme le Québec qui doit compter sur l'immigration pour assurer son développement.

Dans un monde où le plurilinguisme est enfin perçu comme une nécessité, il faut s'interroger sur les rapports que doivent entretenir entre eux les francophones de tous les continents.

Le français doit devenir une langue partagée par l'ensemble de ses locuteurs. Une langue qui, comme toutes les langues, peut être vue comme un fonds constitué par les apports des locuteurs de toutes ses variétés, mais aussi comme un fonds contenant la plus grande partie du répertoire lexical, morphologique et syntaxique auquel s'approvisionne une variété nationale.

Même si chaque variété nationale de français représente un système complet et fonctionnel en lui-même et non simplement une somme de particularités, cela n'exclut pas la possibilité, bien au contraire, qu'une variété de langue puisse être enrichie par des apports extérieurs, même si cette variété est la plus répandue.

Si les Québécois, les Acadiens, les Franco-Ontariens, les Français, les Belges, les Maghrébins, les Africains, se comprennent, malgré les particularités lexicales ou phonétiques ou les accents, c'est que toutes ces variétés nationales ou régionales participent d'une même langue, le français. Il faut aussi reconnaître que les frontières entre deux variétés sont toujours floues. Cependant, quand l'origine d'une langue est localisée dans une zone géographique particulière, les locuteurs de cette zone sont tout de même réputés parler une meilleure variété de langue que ceux qui sont moins proches des lieux originels, donc « héritiers moins directs de la tradition ». ³ Il s'agit là d'une perception, non d'un fait scientifique. La variété hexagonale

conserve donc une position centrale et un rôle de référence, et ce, pour des raisons historiques, culturelles et démographiques.

On pourrait se demander : est-ce que la variation dans la langue standard, tel qu'on vient d'en parler, porte en elle les germes d'un fractionnement du français, ce qui pourrait conduire à son affaiblissement sur le plan international ? Plus précisément, en ce qui concerne les Québécois de langue française, risquent-ils de se couper des autres francophones du monde, comme on le laisse encore trop souvent entendre ?

Tout en cherchant à préserver son identité et à valoriser sa culture et sa langue, le Québec s'est plus que jamais ouvert sur le monde au cours des dernières décennies ; et s'il n'y a pas eu un tel éclatement au XIX^e siècle, alors que l'isolement du Québec par rapport à l'Europe francophone était à son comble, il est invraisemblable qu'une rupture linguistique puisse désormais avoir lieu, étant donné que les occasions de rapprochement entre les différentes communautés francophones n'ont jamais été si nombreuses. Comme le fait si bien remarquer Jean-Marie Klinkenberg, du Conseil supérieur de la langue française de Belgique :

Nous allons dans les années qui viennent continuer à voyager, à écouter la radio, à regarder des films, à recevoir des programmes de télévision par câble, à surfer sur l'Internet : tous des facteurs qui rapprochent les usagers d'une langue autour des mêmes normes implicites, et rabetotent les différences [...]. La variété peut donc, sans que ce ne soit un paradoxe, coexister avec l'union et la force.⁴

Ainsi, malgré les divergences possibles et réelles entre l'usage québécois et l'usage français du français standard (et l'usage belge, et l'usage suisse, et les usages africains, etc.), le noyau dur de la langue (morphologie, syntaxe, phonologie, essentiel du vocabulaire et orthographe) - par lequel se définissent d'ailleurs les frontières d'une langue par rapport à une autre - demeure (à quelques caractéristiques près) le même dans toute la francophonie. Ces divergences se sont atténuées au fil des années. C'est ainsi que Christian Rioux, dans le journal *Le Devoir* du 21 mars 2008, pouvait affirmer :

Depuis trente ans, la norme du français parlé au Québec n'a cessé de se rapprocher de celle qui se pratique en France... Bref, pour peu qu'on oublie ceux qui s'amuse à « faire populaire », notamment à la télévision, Français et Québécois parlent et comprennent la même langue.

Dans le cas du français, on parlera de *modulations* nationales d'une même norme globale plutôt que de *fractionnement* de cette norme en différentes normes nationales distinctes.

L'idée qu'il ne devrait y avoir qu'une stricte unité de la langue française, sans variation aucune, équivaut à faire croire qu'il y ait unité de peuples, d'histoire et de culture dans tout le monde francophone, ce qui n'est évidemment pas le cas.

Du point de vue des Québécois, donc, la variation nationale est légitime. Mais comment l'accueille-t-on dans la francophonie ?

La variation du français ne semble pas encore accueillie avec sérénité dans tous les milieux, bien que la « décentralisation » du français, causée notamment par les contacts de plus en plus étroits entre les différentes communautés francophones, ait contribué à une plus grande ouverture des francophones envers les particularismes des diverses variétés de français. Les Québécois acceptent maintenant mieux les particularismes de leur français qu'ils ne le faisaient il y a trente ans. À mesure qu'ils prennent conscience de l'existence des variétés belge, suisse et africaines de français, ils se sentent moins isolés. Leur « manière différente d'habiter la langue »⁵ n'est pas ressentie avec autant d'insécurité que par le passé.

On accepte de plus en plus l'idée que l'intercompréhension au sein de la francophonie n'est pas mise en péril par la légitimation de variantes régionales ou nationales. Les Québécois tiennent à conserver leurs particularismes, caractéristiques d'une langue qu'ils ont su conserver et adapter malgré l'isolement par rapport à la France pendant un siècle, malgré l'environnement anglophone ; ils y attachent une forte valeur identitaire.

Quel avantage retire-t-on à entretenir l'idée que la maîtrise du français est réservée à l'élite ? - s'interroge M. Conrad Ouellon, président du Conseil Supérieur de la Langue Française au Québec.⁶

Une certaine image du français qui continue de circuler dans le monde, encore trop souvent aujourd'hui, est celle d'une grande langue de civilisation certes, mais d'une langue figée, monolithique, dont l'usage international est réservé à une élite intellectuelle ou culturelle, explique-t-il. L'origine de cette réputation remonte sans doute à l'époque classique, alors que le français était fortement associé à l'aristocratie, en France et ailleurs. Cette vision dépassée du français n'est pas de nature à favoriser sa diffusion dans le monde et à le rendre attrayant comme langue apte à exprimer le quotidien des gens de tout horizon, la diversité culturelle et la modernité - attrayant non seulement pour les non-francophones, mais pour les francophones eux-mêmes.

Cette idée d'un français figé et réservé à l'élite est nuisible à maints égards, opine M. Conrad Ouellon. En premier lieu, cette image surannée du français est en contradiction flagrante avec la réalité linguistique et se révèle incompatible avec les caractéristiques universelles d'une langue vivante.

Dans l'ouvrage cité, Jean-Marie Klinkenberg énonce trois principes qui devraient sous-tendre la politique linguistique d'un État, dont le suivant : « La politique linguistique doit mettre le citoyen au premier plan, autrement dit valoriser son rôle d'usager de la langue et non accentuer sa sujétion à celle-ci. »⁷ Il estime également que, lorsque les locuteurs d'une langue ressentent un sentiment d'insécurité et que la représentation de leur compétence linguistique et de celle de leur entourage sont négatives, la valeur de cette langue diminue sur le marché linguistique, ce qui la rend moins attrayante que ses concurrentes. Par conséquent, si une politique linguistique doit sans conteste contribuer à étendre les compétences langagières des usagers et augmenter leur maîtrise de toute sa palette expressive, elle doit également viser à hausser leur niveau de sécurité linguistique, ce qui implique une amélioration des représentations que les usagers se font de leur langue.

Or, les Francophones hors de France, notamment les Québécois, vivent encore aujourd'hui une certaine insécurité linguistique. Et, quand elle atteint un degré important, elle peut conduire jusqu'à la désaffectation vis-à-vis de la langue en cause. Au Québec (en Acadie, en Ontario, etc.), ce phénomène est malheureusement présent. Voilà ce qu'on peut lire en *Journal de Québec* :

[...] Imaginez-vous donc comment je me sens [quand je suis blâmée pour mon accent de la basse-ville de Québec ou mes tournures de phrases anglaises. J'ai développé avec le temps une «écœurite aiguë» du français. Très peu de gens sont au courant de la gêne que les citoyens de Québec ont hérité de leurs ancêtres français du fait que beaucoup parlent sur le bout de la langue et c'est mon cas. Si j'avais eu à choisir, je serais née dans une famille anglaise.⁸

D'un autre point de vue, toujours à propos d'une certaine image de la langue française, continue M. C. Ouellon dans l'allocution citée, quel avantage retire-t-on à entretenir cette idée que la langue française est une langue très, trop difficile à apprendre ? Une langue dont la maîtrise n'est réservée qu'à quelques initiés ou aux meilleurs écrivains ? C'est le message qu'on propage avec l'importance qu'on accorde encore aujourd'hui aux exceptions, aux accords de participes, etc. Pourquoi aussi une telle obsession de la faute d'orthographe ? Pourquoi un tel refus des *Rectifications de l'orthographe* ? Pourquoi la condamnation du *texto* des jeunes, variété familière en langue écrite assimilable au registre populaire en langue parlée, mais aussi signe de vitalité et d'adaptabilité de la langue ? Dans tous les cas, il faut réfléchir au degré de tolérance approprié devant l'écart par rapport à la norme compte tenu des pratiques dans les langues voisines comme l'anglais, l'espagnol, le portugais, etc. Si tout est aussi difficile en français, si sa maîtrise est vue comme hors d'atteinte du citoyen, francophone ou immigrant, pourquoi ne

pas se tourner vers l'anglais, langue réputée facile et surtout la langue qui nous ouvre l'accès à toute l'Amérique, la langue de la mondialisation ? – se demande-t-il.

Le discours habituel qu'on tient sur la langue française doit également s'ajuster et mettre en lumière, en plus de sa fonction identitaire et culturelle, sa fonction utilitaire, liée à la nécessité de l'intercompréhension entre locuteurs de variétés du français et à sa capacité d'assurer l'intégration sociale dans un pays ou un État – affirme-t-il. En effet, l'intérêt d'un nouvel arrivant au Québec à faire l'apprentissage de la langue française est d'abord utilitaire ; la fonction identitaire résultera de son intégration réussie à sa société d'accueil.

Les arguments en faveur de la maîtrise de la langue chez les jeunes, francophones ou allophones, peuvent être du même ordre. Ainsi, on peut considérer que la maîtrise de la langue rend efficace la transmission de messages, qu'elle est une marque de professionnalisme d'une entreprise, qu'elle est en mesure d'assurer la communication avec les francophones du monde entier. Enfin, pour une très grande partie des allophones ou des nouveaux arrivants, pour les jeunes, ce sont là des arguments qui portent plus que ceux qui mettent l'accent sur la beauté de la langue, surtout chez ceux qui, en définitive, sont les seuls en mesure d'assurer la diffusion de la langue française, les citoyens ordinaires.

Les conséquences qu'on peut tirer de ces réflexions relèvent d'attitudes à modifier, d'une part, et de gestes concrets qui peuvent contribuer à modifier les attitudes, d'autre part. Ainsi, il faut reconnaître l'existence des variétés et leur valeur et cesser de propager l'idée que l'apprentissage d'une forme plus valorisée de langue ne peut se faire que par la disparition de traits régionaux. Le Québécois qui a conservé sa langue depuis quatre siècles n'acceptera pas de les effacer, parce qu'ils sont une partie de son identité. Il est important également de développer une attitude de tolérance envers les différences d'accent, les parlers régionaux. Le simple fait qu'un pays ou une province compte plus de locuteurs ne rend pas son parler supérieur ! L'idée de la hiérarchisation des variétés n'est pas acceptable. Il faut insister aussi sur la fonction utilitaire de la langue française ; il faut renforcer son usage au travail, dans les sports, dans les affaires, etc. Plus la langue perd de ses fonctions dans la vie de tous les jours, moins elle est utile et considérée comme importante sur le marché linguistique mondial.

Il est important que TV5 soit maintenue et que sa mission soit sauvegardée. Il s'agit d'un excellent outil de diffusion des français modulés et de rapprochement des locuteurs de variétés nationales minoritaires dans l'espace francophone. Les manuels et didacticiels de français (grammaires,

dictionnaires, etc.) devraient faire connaître les accents nationaux et des caractéristiques des variétés nationales. L'APF annonçait le 15 octobre 2008 que la version préliminaire du projet du dictionnaire « FRANCUS », qui répertorie plus de 60.000 mots du français d'usage standard, sera présentée lors du Sommet de la Francophonie de Québec :

Longtemps considéré comme un vulgaire patois régional, le français du Québec s'affranchit peu à peu du carcan hexagonal, notamment à un premier dictionnaire définissant la langue de Molière telle qu'elle est parlée couramment dans ce bastion francophone d'Amérique.⁹

La nécessité d'intercompréhension et d'une communication efficace entraîne cependant l'obligation de prendre en compte la variété la plus répandue. Il faut renforcer les liens entre les organismes de terminologie et de néologie de la francophonie afin que le monde nouveau soit nommé rapidement en français, avant que le terme anglais ne prenne toute la place.

Enfin, le discours de tous ceux qui prennent la parole dans la francophonie doit mettre l'accent sur ce fonds partagé, plutôt que sur les différences.

Les organismes de la Francophonie peuvent faire la promotion de ces changements d'attitudes en vue de favoriser le rapprochement de tous les partenaires de la francophonie. L'Agence universitaire de la francophonie, organisme fondé en 1961 à Montréal où il siège toujours, organise ses programmes autour de cinq thématiques dont une est « Langue française, diversité culturelle et linguistique ». L'objectif en est de « favoriser la production des savoirs en français tout en maintenant le dialogue et la coopération avec les autres langues du monde »¹⁰ ; la langue française est aussi l'un des trois thèmes de discussion retenus pour le XII^e Sommet de la Francophonie qui se tient ces jours-mêmes à Québec (du 17 au 19 octobre).

Enfin, on peut affirmer que le français, pour jouer son rôle dans le monde, doit accepter la différence non pas comme un signe de décadence ou de mort annoncée de la langue, mais comme une richesse et une preuve de vitalité.

Notes :

¹ *Vivre en français au Québec*, Gouvernement du Québec, 2003, p. 2.

² Plourde, Michel (dir.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, Conseil supérieur de la langue française et Fides, 2003, p. 448.

³ Moreau, Marie-Louise, « Les types de normes », Moreau, Marie-Louise (éd.), *Sociolinguistique : les concepts de base*, Bruxelles, Mardaga, 1997, p. 220.

⁴ Klinkenberg, Jean-Marie, *La langue et le citoyen. Pour une autre politique de la*

langue française, Paris, PUF, 2001, p. 178.

⁵ Rézeau, Pierre, « Les variétés géographiques du français et les Français », in Bouchard, Pierre, et Vézina, Robert (dir.), *La variation dans la langue standard. Actes du colloque tenu les 13 et 14 mai 2002 à l'Université Laval dans le cadre du 70^e Congrès de l'ACFAS, Langues et sociétés, n° 42*, Office québécois de la langue française, 2004, p. 18.

⁶ Ouellon, Conrad, « Allocution présentée lors de la Journée francophone internationale, à la Chambre de l'ECOSOC des Nations-Unies », New York, le 28 mars 2000, 16.10.2008, <http://www.languefrancaise.net>.

⁷ Klinkenberg, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 37.

⁸ « Courrier des lecteurs », *Journal de Québec*, 7 mars 2008.

⁹ 16.10.2008, <http://www.tv5.org/TV5Site/info>.

¹⁰ Le Marchand, Véronique, *La Francophonie*, Toulouse, Milan, 2006, p. 45.

II.

Littérature française

Portraits d'artistes dans les *Nouvelles Orientales* de Marguerite Yourcenar

Dumitra BARON

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
dumitra.baron@ulbsibiu.ro

Résumé : Le corpus que nous analyserons est formé de deux récits de Marguerite Yourcenar, la nouvelle liminaire « Comment Wang-Fô fut sauvé » et la nouvelle finale « La Tristesse de Cornélius Berg » du recueil *Nouvelles Orientales* (1938). La figure de l'artiste occupe la place centrale dans les deux nouvelles et de nombreuses questions liées au statut et à la mission du peintre y sont posées. Dans une première étape, nous procéderons à l'analyse des indices concernant la condition et le statut des deux peintres, leurs rêves, la façon dont ils créent, les matériaux et le cadre dont ils ont besoin. Nous insisterons dans la deuxième partie sur la notion de regard et sur les façons de regarder et de contempler le monde réel et le monde secret, le trop visible et l'invisible. Nous essayerons d'étudier dans la troisième partie les modalités de construction du rythme et des cadences, la pulsion constante qui caractérise le faire créateur. La dernière partie de notre étude sera consacrée à la manière dont les descriptions, les couleurs et les nuances tissent une véritable toile écrite et se conforment fidèlement aux composantes traditionnelles du paysage chinois. D'une certaine façon, l'esthétique picturale deviendra l'enjeu secret de l'esthétique scripturale.

Mots-clés : artiste, portrait, regard, écriture, faire artistique

Les *Nouvelles Orientales* (1938) de Marguerite Yourcenar contribuent à la construction d'un imaginaire qui est constitué par l'ouverture aux diverses cultures et aux formes d'art variées. Ce sont des textes empruntés aux sources folkloriques, mythiques et littéraires (que nous pouvons diviser en deux parties : le cycle gréco-balkanique et le cycle des Orient plus lointains: Inde, Chine, Japon). Remarquons à ce niveau que Marguerite Yourcenar fait largement emploi du procédé de recréation, procédé qui représente d'ailleurs sa technique littéraire par excellence.

Le titre de la nouvelle liminaire indique précisément le cycle auquel l'auteur fait référence, étant un véritable programme de lecture (où l'on verra un morceau de littérature d'esprit éthique qui s'intéresse moins au *pourquoi* des choses qu'au *comment* d'un comportement). La nouvelle s'inspire d'un apologue (fable à visée essentiellement morale) taoïste de

la vieille Chine (comme l'on peut lire dans le *Post-Scriptum* de l'édition des *Nouvelles Orientales* de 1978 : « Des dix nouvelles... quatre sont des transcriptions, plus ou moins librement développées par moi, de fables ou de légendes authentiques. *Comment Wang-Fô fut sauvé* s'inspire d'un apologue taoïste de la vieille Chine. » [Yourcenar 1978, 1215] Notons également que le lointain exotique imaginaire est une source très recherchée par les écrivains des années trente (une période très fertile en productions littéraires faisant référence à la grande Chine et à l'Orient en général : Romain Rolland, Paul Morand, Henri Michaux ou André Malraux). [Lescart 2004, 21]

« *Comment Wang-Fô fut sauvé* » a comme thème récurrent l'art et ses rapports avec la vie de l'artiste et la vie des gens simples. La nouvelle nous fait entrer dans l'atmosphère de la Chine du Moyen Age et nous présente un vieux peintre, Wang-Fô, dont les tableaux étaient considérés magiques, puisque les objets et les personnages qu'il représentait avec ses pinceaux prenaient vie. Le peintre, accompagné de son disciple Ling, passait de village en village, dans le but de trouver des paysages inédits à peindre. Un jour, l'empereur de Chine le convoque en son palais pour le menacer d'un terrible châtement. Il lui ordonna de terminer une nouvelle toile inachevée. Grâce à cet acte qu'il accomplira en présence de l'empereur et de sa cour, Wang-Fô et son disciple furent sauvés.

La deuxième nouvelle que nous analyserons occupe la position finale dans le cadre du recueil. Sa particularité est donnée, entre autres, par le fait que son titre n'offre aucun indice concernant son appartenance. De ce point de vue, on peut dire que c'est une nouvelle atypique : d'ailleurs, le texte initial portait le titre *Les tulipes de Cornélius Berg* et ne contient que deux allusions au monde oriental, relatives au voyage du peintre Cornélius Berg en Asie Mineure. Même si cette nouvelle semble ne pas trouver sa place parmi les nouvelles orientales, on peut aisément observer une certaine correspondance entre le portrait du peintre présenté dans la première nouvelle (le peintre chinois, perdu et sauvé à l'intérieur de son oeuvre et l'obscur contemporain de Rembrandt qui médite mélancoliquement à sa propre oeuvre, Cornélius Berg). Le personnage de cette dernière nouvelle est un ancien élève de Rembrandt, médiocre, qui n'a fait que peindre des portraits et des tableaux sur commande, pendant toute sa vie. Il est déjà vieux, il ne retrouve plus son énergie créatrice, les signes du temps s'inscrivent sur ses mains et il n'aime plus la compagnie des hommes qu'il commence à détester. Il se met à la peinture de la nature morte, ensuite il est employé à peindre, sur le mur de l'église, de fausses boiseries. Dans la petite ville où il travaillait, Haarlem, vivait un vieux Syndic qui est devenu l'un de ses amis. Celui-ci était un grand amateur de tulipes et un jour, lorsqu'il contemplait une de ces fleurs,

le vieux Syndic dit à Cornélius : « Dieu est un grand peintre, il est le peintre de l'univers ». Cette phrase déclencha chez Cornélius tout un processus de remémoration de sa vie et celui-ci répliqua, après avoir répété les paroles du vieux Syndic : « Quel malheur, monsieur le Syndic, que Dieu ne se soit pas borné à la peinture des paysages ». [Yourcenar, *op. cit.*, 1214]

La beauté, la mort, le réel et l'imaginaire, le rapport entre la nature et la peinture, apparaissent en tant que dominantes de la première nouvelle (« Comment Wang-Fô fut sauvé ») et leur exploitation veut montrer comment on peut voir le monde à travers le filtre de l'art. Il s'agit d'un regard transfigurateur qui invente ou qui comprend, plus qu'il ne reproduit, comme c'est le cas de la nouvelle « La Tristesse de Cornelius Berg ».

La figure du peintre telle qu'elle est construite dans « Comment Wang-Fô fut sauvé » est ancrée dans la tradition chinoise où la peinture est tenue pour une expérience spirituelle authentique et une façon de comprendre la cosmologie. D'ailleurs c'est l'idée que François Cheng énonce dans l'un de ses ouvrages : « en Chine, de tous les arts, la peinture occupe une place suprême. Elle est l'objet d'une véritable mystique ; car, aux yeux d'un Chinois, c'est bien l'art pictural qui révèle, par excellence, le mystère de l'univers ». [Cheng 1991, 11] Marguerite Yourcenar semble chercher dans l'acte de création, soit-il écriture ou peinture, l'authenticité de la vie. Le peintre est décrit comme étant un sage, humble, qui pourtant s'adonne à faire l'expérience de tous les états de l'homme afin de mieux se mettre en état de peindre ses personnages. Ainsi pour peindre un ivrogne, il fait lui-même l'expérience de l'ivresse, ce qui apparaît comme une étape obligatoire dans son acte de création. Le portrait qui est fait de Wang-Fô à la fin de la nouvelle le présente toujours dans une hypostase créatrice, même à un moment où l'on pourrait croire qu'un pareil geste soit impossible, insensé (c'est-à-dire après la mort violente de son disciple). Le peintre reste fidèle à sa condition d'artiste jusqu'au bout de sa vie et même dans les moments les plus difficiles de son parcours. L'activité de création lui demande une implication totale et le fait ignorer l'extérieur et les autres hommes : « Wang-Fô, absorbé dans sa peinture, ne s'apercevait pas qu'il travaillait assis dans l'eau ». [Yourcenar, *op. cit.*, 1148]

Un autre trait important dans la composition du portrait du peintre chinois est représenté par sa capacité d'idéaliser le monde extérieur, d'en saisir seulement le côté artistique. C'est d'ailleurs l'élément le plus important qui le distingue du peintre décrit dans la dernière nouvelle, Cornélius Berg. Le dernier n'est plus capable de voir autrement le monde, de le faire passer par un filtre artistique et il est saisi seulement du mépris envers les hommes et d'un véritable dégoût métaphysique. La fascination éprouvée par Marguerite

Yourcenar pour le fameux peintre hollandais Rembrandt est de longue date et elle s'est concrétisée dans un essai initialement intitulé « D'après Rembrandt » (1934) et repris sous le titre « *Deux Noirs de Rembrandt* », dans le volume *Essais et mémoires* (1986). Le peintre de génie du grand siècle d'or est amplement évoqué dans la nouvelle de Yourcenar, ce qui témoigne d'ailleurs de l'admiration sans bornes de l'écrivain pour cet artiste. Ce qu'elle semble admirer le plus est la capacité de décrire l'expérience humaine authentique et la façon d'exprimer, par le biais de l'art, la réalité. Le portrait de Cornélius Berg est construit en contraste avec celui de Rembrandt : Berg ne voit que le côté matériel des choses, il ne peut regarder artistiquement le monde, il n'observe que l'imperfection et la laideur de ce qui l'entoure. Si, dans le cas de Wang-Fô on peut même dire que la beauté peut sauver la vie de l'artiste, dans le cas de Berg tout se réduit à un regard désenchanté sur le réel, qui ne lui assurera pas le salut. Il est incapable de s'élever au niveau du maître et restera à jamais un simple élève. C'est d'ailleurs le contraire du cheminement de l'être humain et de l'artiste plus précisément, tel qu'il est montré et recommandé par la philosophie chinoise. Le voyage de l'individu doit le mener à avancer, à accéder à une humanité supérieure, à atteindre le sommet de la sagesse. Cornélius Berg semble trop ancré dans ce monde occidental et au lieu d'avancer, il régresse. Sa détresse est d'autant plus dangereuse et pitoyable si l'on tient compte du fait que, durant sa vie, Cornélius Berg avait déjà eu un premier contact avec le monde oriental et qu'il n'en avait pas pu saisir les enseignements correspondants. L'opposition entre les deux portraits de peintres évoqués dans les *Nouvelles Orientales* de Marguerite Yourcenar s'accroît au niveau de leur accomplissement spirituel plutôt qu'au niveau artistique. Si dans le cas de Wang-Fô il existe un véritable progrès spirituel qui lui assurera le salut, pour Cornélius Berg il n'y a, à la fin, que la mélancolie improductive. Son portrait manque de consistance surtout parce qu'il est construit en antithèse avec la figure de Rembrandt.

Après avoir identifié les nombreuses nuances des portraits des deux artistes, nous allons réfléchir sur la notion de regard et sur les façons de voir le monde réel et le monde secret, plus caché, voire invisible. Ce sont en effet des principes majeurs qui découlent de ces textes et il est important de voir ce que l'artiste est capable de faire : l'ouverture vers un autre monde, celui que seule la création puisse révéler. Dans ce sens, nous partageons l'opinion de E. Pessini qui affirmait dans une étude sur la condition de l'artiste dans l'œuvre de Yourcenar que « Wang-Fô a poussé à son extrême limite sa capacité de capter visuellement le spectacle du monde : chasseur de couleurs et de formes, il colle à la réalité pour mieux la faire éclater. Sa méthode fascine

les hommes qu'il rencontre et son disciple Ling voudra franchir les portes de son immense savoir, être initié à un rite où l'accès au sacré se fait par le regard, où la vision du monde est une alchimie qui transforme, embellit et rend autre. » [Pessini 1990, 6]

La nouvelle liminaire de Yourcenar met en valeur un type inédit de regard qui change notre perspective d'apprécier le monde qui nous entoure : Wang-Fô est capable de transmettre aux autres sa capacité de distinguer l'invisible dans le trop visible et de donner à son disciple ce « cadeau d'une âme et d'une perception neuves » [Yourcenar, *op. cit.*, 1141]. Ce que Wang Fô voit est ce qui reste invisible aux yeux des autres : « dans la cour, Wang-Fô remarqua la forme délicate d'un arbuste, auquel personne n'avait prêté attention jusque-là, et le compara à une jeune femme qui laisse sécher ses cheveux. » [*Ibid.*, 1140]

Nous observons en même temps que Marguerite Yourcenar croit à la capacité de l'artiste à se servir de la suggestion fragmentaire ou du trait brouillé pour transcrire le mystère d'un être en devenir. Cela suppose en égale mesure l'exploration des correspondances entre le monde artistique et la nature et exemplifie les ressorts de l'accord fondamental entre le macrocosme naturel et le microcosme humain.

Marguerite Yourcenar évite toutefois les formules classiques construites autour de la dichotomie Bien versus Mal et, au lieu de soumettre le comportement du peintre à un jugement sévère, elle adopte son point de vue. C'est d'ailleurs l'un des éléments fondamentaux qui confèrent à ces nouvelles une grande qualité artistique. Au lieu d'écrire sur ces peintres, l'écrivain choisit de les regarder, tout en empruntant la méthode d'un peintre et renonçant (pour ainsi dire) à la technique classique de l'écrivain : comme le peintre qui n'explique jamais dans ses toiles ce qu'il y représente, l'écrivain présentera aux yeux du lecteur une belle toile qui se tissera au fur et à mesure que se construit le récit. Le lecteur est alors invité, non pas à lire, mais à regarder et à voir, à sentir et à s'imprégner des nuances et des lumières reflétées par le texte-toile. Marguerite Yourcenar maîtrise exceptionnellement le don d'une écriture qui traduit en mots une vision authentiquement picturale. Dans les deux nouvelles on peut identifier deux possibilités de voir et de vivre le monde ; il n'y a pas forcément un enseignement moral et on ne nous impose aucune des deux variantes : le premier texte du recueil propose une possibilité de salut par l'art ; le dernier texte, tout au contraire, nous fait voir que pour certains, cette variante n'est jamais possible. Chez Wang-Fô, on remarque la sérénité qui est le résultat d'une certaine progression spirituelle, tandis que pour Cornélius Berg sa particularité définitoire n'est que sa mélancolique improductivité. La

différence se construit sur une variation de la formule hamletienne : « être ou ne pas être », adaptée au domaine pictural : « voir ou ne pas voir ».

Ce qui manque à Cornélius Berg est une capacité de « voir » et « Cornélius Berg, bâclant ça et là quelques piteux ouvrages, égalait Rembrandt par ses songes ». [*Ibid.*, 1212] Les « merveilles » que son ami, le vieux Syndic, lui présente ne font que contraster avec le regard désabusé du peintre hollandais. Il n'est pas capable de garder l'enseignement tiré de ses voyages en Orient et ne vit que de ses souvenirs. Les souvenirs ne peuvent pas l'aider à se former une vision plus idéaliste de ce monde trop concret, trop décevant, trop matériel, dans lequel il semble sombrer définitivement. C'est pour cette raison que l'image des tulipes de Haarlem est tellement puissante. D'un côté, parce qu'elle apparaît comme un élément contrastant avec le monde tel qu'il est vu par ce peintre désenchanté, et d'autre côté, parce qu'elle ne réussit pas à ouvrir les yeux du peintre (dans son cas, le regard n'acquiert pas la valeur de transfiguration).

La troisième partie de notre article sera consacrée à l'analyse des modalités de construction du rythme et des cadences, la pulsion constante qui caractérise le faire créateur : « Peindre serait alors un acte de langage qui, dès l'origine, fait voir du paysage, c'est-à-dire sa propre identité, là où il n'y en a pas. » [Paquet 2004]

Les deux nouvelles contiennent de nombreux éléments qui pourraient être interprétés comme indiquant le geste de création, et de ce point de vue, ils seront constitutifs de la poïétique yourcenarienne. L'acte de création sera exploré et exprimé lors de son faire proprement dit. Des aspects purement poïétiques apparaissent dans les deux nouvelles étudiées : la question de la fin de l'œuvre, l'achèvement ou l'inachèvement : la fin de la nouvelle « Comment Wang-Fô fut sauvé » met en scène son propre achèvement : le retrait de l'artiste et l'avènement de l'œuvre [Filaire 2003, 67] et le texte en soi mime sa fin et son épuisement de manière presque musicale. [*Ibid.*, 73] Afin de créer et de se créer l'artiste doit devenir autre, ce principe de dépersonnalisation ou d'impersonnalisation créatrice s'appliquant non seulement au faire de l'œuvre mais également au faire de soi-même. Le renoncement à soi-même est une étape obligatoire dans le processus d'acheminement spirituel taoïste, la conquête de soi signifiant le dépouillement. La disparition de Wang-Fô dans son tableau pourrait être l'illustration poétique de ce principe poïétique de l'impersonnalisation créatrice¹ où l'artiste s'identifie à la toile et fait corps commun avec son œuvre. D'ailleurs, « l'artiste n'a pas d'autre *issue* – comprenons bien "sortie" – que le retrait de sa présence, tant qu'il y a présence l'œuvre est inachevée, "devant être", pas encore *oeuvre*. » [*Ibid.*, 66]

La notion de hasard apparaît dans les deux textes et nous observons

que Marguerite Yourcenar la développe constamment dans ses écrits. Le hasard est introduit dans son atelier d'écriture et il caractérise non seulement le faire artistique mais il semble être une composante importante dans la vie des gens en général. L'isolement, la solitude, la contemplation sont d'autres aspects tellement nécessaires dans la création artistique, puisque c'est ainsi que l'artiste peut devenir « miroir des choses, le miroir n'étant jamais narcissique en Orient ». [Restori 2000, 302]

Les textes choisis décrivent ainsi les misères et les illuminations des deux peintres et offrent au lecteur la sensation de voir se construire sous ses yeux un monde de traits, de lignes, de portraits, de visages et de paysages. L'auteur est très attentif au moindre détail et semble adapter son écriture à l'art pictural qu'il évoque constamment dans ces récits. La dernière partie prendra en considération la façon dont les descriptions, les couleurs et les nuances tissent une véritable toile écrite et se conforment fidèlement aux composantes traditionnelles du paysage chinois. Nous rappelons à ce niveau une définition du mot paysage : « partie d'un pays que la Nature présente à un observateur »². On observera comment l'esthétique picturale deviendra l'enjeu secret de l'esthétique scripturale.

La fusion entre la peinture de Wang-Fô et l'écriture picturale de Yourcenar (association qui rappelle d'ailleurs la calligraphie chinoise) est illustrée par le passage suivant : « Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir ». [Yourcenar, *op. cit.*, 1140] Nous assistons à une véritable mise en abîme de l'acte d'écriture. On pourrait y observer les traits d'une écriture qui respecte la technique surréaliste des années trente (plus précisément celle de Magritte), selon laquelle le rôle de l'artiste est d'inviter à peindre l'image de la ressemblance pour visualiser la pensée dans le monde sensible. [Lescart 2004, 28]

L'écrivain, en décrivant et en écrivant sur ces artistes-peintres, collaborera à la création continue qui transgresse les limites matérielles et temporelles. L'espace pictural de la nouvelle « Comment Wang-Fô fut sauvé » est présenté d'une façon lyrique à travers la rêverie du disciple : « Son disciple Ling, pliant sous le poids d'un sac plein d'esquisses, courbait respectueusement le dos comme s'il portait la voûte céleste, car ce sac, aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été. » [Yourcenar, *op. cit.*, 1139]

Nous constatons en même temps un subtil jeu de correspondances qui apparaît entre ce que désire l'artiste et ce que la nature peut en offrir. Le monde extérieur est intériorisé et cela est en accord avec la vision des peintres chinois pour lesquels il y avait un fort rapport entre le microcosme et le macrocosme. Le disciple : « au point du jour, quand le vieux dormait

encore, partait à la chasse des paysages timides dissimulés derrière des bouquets de roseaux. » [*Ibid.*, 1142]

La dernière partie de la nouvelle abonde en syntagmes construits à l'aide d'un lexique qui repose sur un jeu d'alternance et d'interaction des éléments féminins (passifs, fluides et obscurs) et des éléments masculins (actifs, clairs). Au silence correspond le bruit, à l'humidité la sécheresse, à la « mer immobile » le « mince sillage » de la barque, à la « tache imperceptible » la « pâleur du crépuscule » : « La pulsation des rames s'affaiblit, puis cessa, oblitérée par la distance. (...) Enfin la barque vira autour d'un rocher qui fermait l'entrée du large ; l'ombre d'une falaise tomba sur elle ; le sillage s'effaça de la surface déserte, et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer. » [*Ibid.*, 1149]

La nouvelle « La Tristesse de Cornélius Berg » se caractérise à son tour par un charme à part. Ce texte décrit d'une façon qui thématise l'échec du peintre hollandais. Pourtant, la nouvelle présente, par l'intermédiaire de la transposition picturale, la connaissance hallucinée du réel (qui rappelle le faire artistique de Rembrandt). L'écriture est d'une très grande simplicité et nous constatons la prédominance des passages descriptifs. Selon Natalia Falkiewicz, le texte est « basé sur la *pictura poesis*, la plasticité de la littérature, comprise comme un principe d'organisation du monde représenté, comme une technique de regard » [2006, 54]. Le texte est organisé d'une façon visuelle et Marguerite Yourcenar fait usage du procédé de mise en abyme emprunté d'ailleurs à une technique picturale précisément employée par les peintres hollandais. Le lecteur n'assiste pas à l'enchaînement de discours ou à des démonstrations, mais il arrive à saisir les significations du texte par associations, oppositions, par similarité de nuances et de contours. Le matériau oriental apparaît stylisé sous la forme des syntagmes suivants : « pays poudreux de soleil » [Yourcenar, *op. cit.*, 1211], « harem floral », « un pacha qui comptait sur le peintre pour l'immortaliser », un jardin de tulipes, « les tulipes rassemblées palpaient et bruissant, eût-on dit, de couleurs éclatantes ou tendres ». [*Ibid.*, 1214]

En conclusion, les deux nouvelles de Marguerite Yourcenar, qui ont constitué le corpus principal de nos analyses, mettent en jeu une forte conception scripturale qui rejoint la conception picturale et nous proposent des façons inédites de regarder tantôt le monde extérieur et tantôt le monde intérieur, la figure de l'artiste y apparaissant comme celle d'un passeur, une sorte de « traducteur » (toujours invisible) des mondes, des cultures, des textes, des horizons, des moments temporels, des paysages et des images.

Notes :

¹ Voir dans ce sens les théories de Heidegger, Georges Bataille, Emmanuel Levinas et Maurice Blanchot.

² *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, édition entièrement revue et amplifiée, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1813.

Références bibliographiques :

Cheng, François, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.

Falkiewicz, Natalia, « Marguerite Yourcenar, critique d'art », *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, n° 27, Tours, SIEY, décembre 2006.

Filaire, Marc-Jean, « Comment Wang-Fô fut sauvé, récit d'une disparition et disparition du récit », *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, n° 24, Tours, SIEY, décembre 2003.

Lescart, Alain, « Marguerite Yourcenar aux prises avec le taoïsme dans le conte *Comment Wang-Fô fut sauvé* », *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, n° 25, Tours, SIEY, décembre 2004.

Paquet, Bernard, « Peinture, paysage et pomme de terre ; de l'activité artistique comme adresse », in *Æ Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, volume 10, fall/autumn 2004, consulté le 10 septembre 2008, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_10/libre/paquet.htm.

Pessini, E., « L'artiste : dieu d'un monde intérieur », *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990.

Restori, E., « De la nouvelle à l'essai : *Wang-Fô* et *Basho sur la route* », *Marguerite Yourcenar Essayiste*, Tours, SIEY, 2000.

Yourcenar, Marguerite, « Comment Wang-Fô fut sauvé », « La Tristesse de Cornélius Berg », in « Nouvelles orientales », *Œuvres romanesques*, NRF, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

Le Chasseur Zéro de Pascale Roze, une réécriture du mythe d'Électre ?

Solène BRUNET

Université « Babeş-Bolyai » de CLUJ
solenebrunet@hotmail.com

Résumé : Si le mythe œdipien est un mythe incontournable et intemporel de toutes les littératures, il semble qu'il n'en soit pas de même du mythe d'Électre, qui explore quant à lui les ambiguïtés de la relation père-fille, frère-sœur et mère-fille. Or, ce mythe nous a semblé très présent au sein de l'œuvre de Pascale Roze *Le Chasseur Zéro*, une présence que cette communication se propose d'explorer afin d'éclairer la complexité de la quête identitaire et familiale de Laura Carlson, la jeune narratrice, à la lumière du tragique aristotélicien. En effet, à l'instar d'Électre, Laura est une fille, pas même une femme, qui comporte des caractéristiques communes à celle de l'héroïne mythique telles que la lutte contre le silence entourant son passé et le désir de lumière, quel qu'en soit le prix. Comme Électre, Laura lutte et se débat, recherche dans ses souvenirs l'image d'un père et d'un frère absents, jusqu'à se créer une mythologie personnelle, la conduisant peu à peu à la folie, accomplissant ainsi le tragique inhérent à sa condition d'héroïne mythique.

Mots-clés : Électre, quête identitaire, relations familiales, tragique aristotélicien

Ainsi que l'a affirmé Gérard Genette, tout roman, piégé dans son réseau intertextuel, se nourrit de références, volontaires ou non. Le texte est jeu de pistes, lieu de rencontre des textes antérieurs dont il s'est inspiré. La critique s'efforce depuis la parution de *Palimpsestes* de découvrir cette herméneutique textuelle, ses sources, ses mythes fondateurs.

L'ouvrage *Le Chasseur Zéro* de Pascale Roze est une œuvre qui se prête particulièrement à ce jeu critique dans la mesure où son personnage principal, qui sombre peu à peu dans la folie, convoque chez le lecteur d'autres références de personnages féminins tragiques. Pourtant, son auteur a affirmé qu'elle ne s'intéressait pas aux analyses psychanalytiques de son œuvre, et qu'en tout état de cause elle ne s'en était pas inspirée. La tentation psychocritique nous est donc refusée, par l'auteur même de l'œuvre.

Pourtant, l'œuvre convoque sans appel des échos de tragédie aristotélicienne, et la présence en filigrane du personnage d'Électre nous a parue suffisamment lisible pour être débattue ici.

Les hypothèses que nous allons formuler dans ce court essai constituent simplement une amorce de réflexion sur la possibilité d'une lecture du *Chasseur Zéro* inspirée du mythe d'Électre. Cette lecture nous semble permise par l'époque même où nous lisons. En effet, la pensée postmoderne nous oblige à prendre en considération cette affirmation de Jean-Luc Godard « Il n'y a plus d'histoires à raconter ». C'est un constat bien plus amer que celui de Genette. S'il est juste, la question que nous pouvons légitimement nous poser est « pourquoi raconte-t-on toujours des histoires ? ». Ainsi, au cinéma, on ne compte plus le nombre d'adaptations, de réadaptations de films anciens. Nous sommes à l'ère du « remake », du recyclage, du vintage, et c'est probablement la raison pour laquelle nous recherchons les mythes fondateurs que les œuvres contemporaines semblent condamnées à réécrire.

Cette présentation se propose d'analyser le caractère tragique aristotélicien du *Chasseur Zéro* dans un premier temps, avant de mettre en lumière plus particulièrement les analogies entre le personnage de Laura Carlson et celui d'Électre, afin d'identifier une méta-structure archétypale des relations familiales de type père-fille, mère-fille et frère-soeur.

I - Le Chasseur Zéro et le tragique aristotélicien

a) La fatalité et le destin

Dans le cas du *Chasseur Zéro*, une évidence frappe d'emblée le lecteur. Nous avons bien à faire ici à une tragédie, au sens aristotélicien du terme. En effet, le tragique aristotélicien se caractérise par la mise en scène de l'irréversibilité du destin du héros, machine implacable qui ne laisse pas de place au suspense. Or, dès le début de la tragédie, le spectateur sait que quelqu'un va mourir. Dès la cinquième page du roman, le destin est en marche, contredisant la banalité du quotidien de la narratrice Laura Carlson, qui, bien que sinistre, ne semble pas prédestinée au tragique : « Tandis que là-bas, dans la fraîcheur du matin, le chasseur se préparait déjà ». [Roze 1996, 17] Le chasseur, personnification inquiétante du destin en marche, nous est présenté dans les premières lignes du roman, indissociablement lié au personnage narrateur. Il apparaît encore tôt le matin, mais tandis que Laura grandit, il apparaît dans un soleil de plus en plus haut. « Là-bas la mer plate, métallique, le ciel entièrement dégagé, le soleil net, comme découpé au ciseau, à peine encore au-dessus de l'horizon ». Après la lecture

du journal du kamikake Tsurukawa Oshi, le pilote du chasseur en question, le destin se met vraiment en marche : « À l'autre bout du monde, au-dessus de la mer plate comme une tôle, le chasseur s'est mis en route ». [*Ibid.*, 85] Ce n'est qu'à l'adolescence de Laura que le chasseur va l'attaquer pour la première fois. Le destin se rapproche donc peu à peu, inéluctable et menaçant, porteur d'une promesse de mort : « il veut me tuer ». [*Ibid.*, 88] Il y a ici une superposition des temporalités, la vie de Laura étant condensée dans la dernière journée du kamikaze, journée qui doit s'achever par la mort, journée qui est une métaphore de la fatalité de leurs deux destins intimement liés.

b) La teneur épique de l'œuvre

La présence du tragique antique peut être décelée dans l'omniprésence de la guerre, qui confère au récit une valeur épique : le père et le kamikaze sont bien entendu des soldats, mais la guerre est également présente dans le quotidien de l'enfance de Laura, via les reportages télévisés sur la guerre d'Algérie, qui lui fournissent d'ailleurs le prétexte nécessaire aux questions formulées à son grand-père : « cette guerre providentielle m'offre une ouverture ». [*Ibid.*, 55] Lorsque, adulte, Laura verra son amant porter l'uniforme lors de son service militaire, elle éprouvera une peur irraisonnée « enlève ton uniforme, ça me fait peur » [*Ibid.*, 127], qui se conclura par un rapport sexuel violent, traumatique, au cours duquel le kamikaze prendra symboliquement la place de Bruno pour la violer. « Je dis que lorsque nous faisions l'amour, c'était maintenant Tsurukawa qui me prenait et qu'il me ravageait. » [*Ibid.*, 136]

c) Présence d'un chœur ?

L'instrument par lequel le tragique se noue est le personnage de Nathalie, l'amie de Laura, rouage essentiel dans l'engrenage du destin. Personnage antithétique de la narratrice, associé à la lumière : « Ses longues nattes blondes, son appareil dentaire qui lançait des éclairs, l'assurance de son regard, tout m'éblouit » [*Ibid.*, 40], joue le rôle du révélateur de la vérité, avec une insistance contre laquelle Laura ne peut lutter : « Une sorte d'instinct m'avertissait d'un danger. Hélas, Nathalie était maline et têtue, trop forte pour moi ». [*Ibid.*, 49] Laura, jusqu'à cette rencontre fatale, s'était réfugiée dans l'obscurité de la maison de la Rue Bienfaisance « L'appartement me semblait immense. Sauf la cuisine, tout y était obscur » [*Ibid.*, 17] et le silence. Nathalie apporte donc lumière et vérité. Plus encore, elle l'exige :

« Elle voulait savoir tout ce que je tâchais d’oublier dans ses yeux. Elle ne voulait pas que j’oublie. Elle voulait que je me souviene. Elle ne voulait pas que je me repose avec elle. Elle voulait que je souffre devant elle. » [*Ibid.*, 50]

C’est du silence rompu que naît la précipitation du destin tragique de Laura : « Il m’arrive de penser que si Nathalie était restée au Maroc, je n’aurais souffert jusqu’à la fin de mes jours que de banals bourdonnements d’oreilles. » [*Ibid.*, 39] Nathalie pourrait, dans la perspective d’une lecture aristotélicienne de l’œuvre, jouer le rôle du chœur, dont le rôle est de mettre en lumière la vérité tragique aux yeux du héros ou des spectateurs. La réalité de son existence pourrait même être questionnée dans la mesure où, une fois son rôle joué, elle disparaît totalement de l’histoire, ce qui relève de l’incohérence dans la mesure où Nathalie a été la meilleure - et la seule - amie de Laura durant son enfance. Nathalie est-elle une projection de la narratrice, la cristallisation de sa quête identitaire ?

II- Correspondances entre les personnages d’Électre et ceux du Chasseur Zéro

a) Laura et Électre

Le chasseur se manifeste initialement à Laura sous la forme très particulière de bourdonnements d’oreilles, qui deviennent de plus en plus violents à mesure qu’elle grandit et que symboliquement, le chasseur approche. Or, ces bourdonnements rappellent les figures mythologiques des Euménides, déesses grecques du remords des criminels, qui les poursuivent sans répit jusqu’à les rendre fous. Dans sa pièce *Les mouches*, adaptation contemporaine de la tragédie des Atrides écrite par Jean-Paul Sartre, les mouches représentent métaphoriquement les Euménides, dont le bourdonnement, semblable à celui qui torture Laura, poursuit Oreste et Électre. En effet, lorsque le phénomène commence, il est perçu comme suit par Laura : « Je cherchais une mouche ». [*Ibid.*, 38] Dans la pièce originale de Sophocle, cependant, la première écriture d’Électre, cette dernière est épargnée par les Euménides car ce n’est pas de son bras que Clytemnestre est morte mais de celui de son frère Oreste, bien qu’elle l’y ait encouragé.

Un rappel de la tragédie d’Électre s’impose à présent. Fille du roi guerrier Agammemnon et de la reine Clytemnestre, Électre est très jeune lorsque sa mère, aidée de son amant Égisthe, fait assassiner son époux. Craignant pour la vie de son plus jeune frère Oreste, Électre (dans certaines des versions de la tragédie) met son frère en sécurité au loin et rêve d’une

revanche, tandis qu'elle est rabaissée au statut de servante par le couple régicide. La singularité de ce personnage réside dans l'affection profonde qui lie la jeune fille à son père, un père qu'elle n'a d'ailleurs que peu connu car il s'était battu au loin de nombreuses années, contre Troie, comme le chante Homère dans l'Iliade. La relation père-fille, explorée par la tragédie antique, a lieu de surprendre. En effet, Électre est une fille, pas même une femme, et à ce titre, les caractéristiques que l'on peut lui attribuer ne sont pas celles du héros masculin classique, défini par la force physique, la force de caractère mais aussi le sens du devoir et de l'honneur. Le personnage de l'héroïne classique du XVIIe telle que nous nous la représentons est au contraire animé, entre autres, notamment par la douceur et le sens du sacrifice. La tragédie grecque nous dépeint au contraire des personnages féminins au caractère violent, intraitable. Électre est une femme qui lutte et se débat contre le silence qui entoure le crime. Laura est également un personnage fort, force qu'elle dit tenir de sa grand-mère, personnage tyrannique que caractérise l'incapacité à aimer.

b) Andrew/Agammemnon

Il nous semble que le personnage de Laura Carlson présente des similitudes troublantes avec le personnage d'Électre, ou plutôt avec les personnages électriens, car l'Électre d'Eschyle a subi bien des métamorphoses jusqu'à nos jours, se transformant tour à tour en passionaria sanguinaire, en vierge martyre ou encore en jeune fille ordinaire, troublante de naïveté (comme le personnage de Giraudoux dans la pièce éponyme). Tentons de présenter ici les paramètres invariants à tous les récits de la tragédie d'Électre. Pour commencer, dans tous les récits, comme celui du Chasseur Zéro, la figure paternelle est celle d'un héros-guerrier, ainsi que le fait remarquer son amie Nathalie à Laura : « [...] elle me raconta que le sien [son père] aussi avait fait la guerre, [...], que les soldats étaient des héros qui meurent pour les autres. » [*Ibid.*, 51] La différence majeure entre Électre et Laura est que si la première ressent un amour filial profond pour ce père qu'elle a si peu connu, Laura semble quant à elle incapable d'amour pour ce père défunt, ni même tout simplement de curiosité. Ce n'est pas sa curiosité mais celle de son amie qu'elle cherche à satisfaire en posant des questions sur son passé. Il serait possible d'attribuer ce manque d'intérêt apparent de sa part à une forme de déni, ce qui semble confirmé par sa réaction vis-à-vis de cette curiosité de Nathalie, car elle associe, comme nous l'avons dit plus haut, l'ignorance au « repos ». L'intérêt que Laura devrait porter à son père décédé est transféré de façon très intéressante à celui qui l'a tué, le kamikaze Tsurukawa Oshi.

Peut-être ce transfert se réalise-t-il par respect pour le silence maternel, par respect du tabou familial. Peut-être se réalise-t-il tout simplement parce que Laura ne détient aucune information personnelle sur son père, mais seulement sur la personnalité de Tsurukawa Oshi dont elle a lu le journal. Elle possède dès lors plus d'éléments sur le meurtrier de son père que sur ce dernier. Ce transfert échoue cependant, puisque le personnage protéiforme du kamikaze, dans un premier temps personnification de la mort, de la menace, prend peu à peu la figure de l'amant, puis du frère, pour enfin être associé à la figure paternelle manquante, jusqu'à ce que le doute s'exprime finalement à la dernière page : « je ne sais pas qui est mon père, d'Andrew ou de Tsurukawa Oshi. » Laura se crée donc un mythe personnel à partir des éléments dont elle dispose, un mythe qui finit par la condamner aussi sûrement que les dieux de la tragédie antique.

c) La mère de Laura/Clytemnestre

La relation mère-fille qui existe entre Électre et Clytemnestre comporte également de nombreux éléments de comparaison avec celle de Laura et de sa mère. Bien que cette dernière n'ait aucune responsabilité dans la mort du père, par son silence, on pourrait considérer qu'elle le tue symboliquement une deuxième fois aux yeux de Laura, à qui une partie de son histoire est refusée. Sans l'intervention de Nathalie, on peut douter de la mise en lumière de certains éléments du passé. Ces éléments sont d'ailleurs purement circonstanciels, factuels. La personnalité d'Andrew Carlson, comme nous l'avons dit plus haut, demeurera un secret. La structure du roman opère d'ailleurs une boucle qui scelle ce secret, le silence entretenu par la mère qui lie la mort du père et l'identité de Laura et qui doit sans cesse se réaffirmer face au silence. Ainsi, dans l'incipit du roman : « Je m'appelle Laura Carlson. Je suis née le 10 janvier 1944 à New York. Mon père est mort le 7 avril 1945 à Okinawa. » [*Ibid.*, 9] L'excipit se referme sur le même constat, dans une perspective temporelle cyclique : « Je m'appelle Laura Carlson. Je ne sais pas qui est cet homme qui tient maman par la taille. » [*Ibid.*, 186] Privée de cette histoire, Laura ne semble pas capable de construire la sienne.

La mère, par son silence et l'indifférence générée par son état dépressif, nie l'existence de l'enfant, lui refuse le statut de sujet. L'état de la mère de Laura est diagnostiqué dans le roman comme « Amnésie caractérisée mais partielle. Elle se souvenait d'un nom, d'un visage, rien d'autre de ce qui fut sa vie en Amérique. » [*Ibid.*, 93] Laura se demande « si elle se souvenait qu'elle était [sa] fille » [*Ibid.*]. Ce doute rend l'amour impossible, y compris, comme la narratrice le fait remarquer, dans les rêves : « jusque dans mes

rêves, je ne savais pas aimer ma mère ». [*Ibid.*, 24]

Le personnage d'Égisthe est absent dans sa singularité, mais les relations de passage que la mère de Laura noue avec des militaires, des matelots, jouent le même rôle que la relation adultérine de Clytemnestre : les deux mères se déclassent dans des relations dégradantes (la mère de Laura se prostitue peut-être, et de plus avec des matelots, des militaires de condition inférieure à celle de son défunt mari) et en ressentent du remords : « elle rentrait en titubant et, toute la nuit, nous l'entendions gémir : Andrew, Andrew... » [*Ibid.*, 69] Électre et Laura éprouvent les mêmes sentiments vis-à-vis de leur mère : honte et dégoût.

Clytemnestre et la mère de Laura ont aussi en commun d'être des mères absentes, non-aimantes, en un mot dépourvues de tout sentiment maternel. Cependant, contrairement à Electre, Laura n'éprouve pas de tentation matricide. C'est à l'encontre de sa grand-mère, personnage tyrannique et obtus, que se cristallise sa haine « je m'endormais dans une délicieuse volupté, en caressant l'idée de tuer grand-mère » [*Ibid.*, 34], haine qui se concrétisera par une tentative de meurtre échouée, décrite : « Je n'ai pas tué grand-mère. Je suis lâche. C'est sans remède. » [*Ibid.*] Le personnage de Clytemnestre se trouve ici dédoublé entre deux personnages maternels, la mère et la grand-mère, qui conjuguent à elles deux son indifférence, sa cruauté et sa vénalité.

d) Oreste/Le chasseur

Personnage central du drame électrien, Oreste, le frère qu'attend Electre, semble à première vue briller par son absence. Pourtant, c'est le personnage du kamikaze qui nous semble jouer ce rôle. Construction de la psyché de Laura, il possède plusieurs traits communs avec le personnage d'Oreste. Tout d'abord, sa relation avec Laura est aussi personnelle que celle qu'elle aurait avec un frère, comme elle le dit elle-même : « Tsurukawa, dont l'existence m'était si intime parce qu'elle avait tant de répercussions sur la mienne. » [*Ibid.*, 140] Laura finit par reconnaître en lui ce frère héroïque : « Heureusement j'avais un frère, un frère exceptionnel, qui m'attendait, et qui s'appelait Tsurukawa ». [*Ibid.*, 167]

Ensuite, tous deux ont en commun de revenir vers leurs sœurs après un long exil pour les sauver. Le salut que propose Tsurukawa à Laura est le suicide, mais que Laura perçoit comme une aide : « Aide-moi. Serre-moi dans tes bras. »

Ils sont, enfin, tous deux des guerriers, des vengeurs, condamnés dès le début par le destin qu'ils ont choisi.

Conclusion

Le Chasseur Zéro, en explorant la problématique des relations familiales et de la construction identitaire d'une jeune femme privée de son histoire paternelle, a convoqué en nous les échos du mythe fondateur d'Électre. À tort ou à raison ? Il ne nous appartient pas ici de trancher, mais il nous semble important de souligner, en réponse à notre introduction, qu'Électre n'est pas ici réécrite, mais réinventée. En effet, si Laura Carlson est bien un avatar d'Électre, l'exploration de la relation père-fille, sous un éclairage contemporain influencé, à l'insu de l'auteur ou non, par la psychanalyse et servie par une écriture magistralement chirurgicale, nous semble plus actuelle que jamais.

Référence bibliographique :

Roze, Pascale, *Le Chasseur Zéro*, Paris, Albin Michel, 1996.

L'objet temporel et la dissolution de l'autorité narrative dans *Neige noire* de Hubert Aquin

Dorin COMŞA

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
dorincomsa@yahoo.fr

Résumé : Nous nous proposons une analyse du dernier roman publié de Hubert Aquin, *Neige noire*, dans la perspective de la phénoménologie husserlienne. Le livre comme succession de séquences et surtout le film donnent, dans le cas du roman *Neige noire*, la possibilité d'une approche particulière de la réception. On n'a plus de narration autobiographique. Le texte hybride combine le discours des personnages avec des fragments narratifs écrits par un narrateur anonyme extra-diégétique. On pourrait associer cette instance particulière à une voix neutre, d'un narrateur impersonnel.

Mots-clés : autorité narrative, métadiscours, fictionnalité, réception, phénoménologie, objet temporel

Le dernier roman publié de Hubert Aquin, *Neige noire*, traite de façon complexe l'aspect concernant la réception active de la création artistique. Dans ce roman, le récepteur, présenté comme extra-diégétique, crée lui aussi le texte. L'œuvre d'art (théâtrale, cinématographique ou littéraire) n'est pas seulement le produit qui doit être accueilli par un public. Elle englobe à la fois le créateur et son public qui participent ensemble à son évolution, à ses permanentes transformations. L'œuvre se crée en même temps qu'elle évolue et devient de la sorte une boucle bouclée. C'est pour la première fois que le récepteur extra-diégétique appelé *le spectateur* trouve sa place en tant que témoin de et dans la trame narrative :

(...) Eva continue de se mouvoir, car si elle ne bouge plus et si elle est au point mort, le spectateur, lui, la relaie.¹

Si l'appellation de spectateur est utilisée comme terme générique pour le récepteur, elle n'est pas unique. Le lecteur, sous l'identité du narrataire, apparaît lui aussi en tant qu'instance réceptrice. C'est plutôt la composition du roman qu'entraîne le dédoublement du récepteur. *Neige noire* recourt à une séparation des identités et des perspectives pour les parties constitutives de la narration. Il n'y a plus de concurrence entre les fragments autobiographiques des différents narrateurs, mais une nette démarcation des plans : un plan dramatique, un plan visuel-descriptif et un plan métadiscursif. À chaque plan correspond une voix narrative spécifique. Le plan dramatique utilise le discours direct, non-rapporté, c'est donc le dialogue qui s'impose. Il n'y a plus de narration autobiographique. Le texte hybride combine le discours des personnages avec des fragments narratifs écrits par un narrateur anonyme extra-diégétique. Le discours direct est complété de la sorte par des informations du cadre dans lequel ont lieu les événements, fragments ayant la fonction des didascalies.

Le troisième plan du roman est la manifestation d'une voix auctorielle nouvelle parmi les multiples identités narratives qui habitent l'univers romanesque aquinien. On pourrait associer cette instance particulière à une voix neutre, d'un narrateur impersonnel :

(Le scénario est écrit au présent inexistentiel. On se sert du présent sur papier, mais chaque séquence du film, quand elle aura été tournée, se conjuguera au passé. Cette discordance des temps ne fait que souligner la subordination du scénario – ou du récit – au commentaire qui l'encadre. Le présent du scénario est comme un infinitif poreux.)²

La note métadiscursive qui imprègne le texte introduit un type nouveau de hiérarchisation des fragments narratifs. C'est ce qui rompt l'unité du texte que pourrait constituer l'association des deux premiers plans sous l'aspect d'un scénario cinématographique. *Neige noire* se manifeste en une série de contradictions, à partir de son niveau paratextuel avec la mise en exergue de la citation de Kierkegaard – « Je dois maintenant à la fois être et ne pas être », jusqu'aux confusions, dans le scénario du personnage Nicolas Vanesse, entre la partie autobiographique et ses variantes fictionnelles. Les commentaires du narrateur absent sont perçus comme dédoublement³ pouvant s'interpréter comme contre-argument à la classification de *Neige noire* dans la catégorie des romans scénario ; mais la reprise des idées des personnages et leur fusion dans un discours rapporté ne fait qu'appuyer l'hypothèse de l'existence implicite d'un modèle narratif filmique. Un signe d'interdépendance entre les fragments est donné par le fait que le personnage central commence à calquer dans son discours le style métadiscursif des fragments mis entre parenthèses⁴. La lutte qui s'engage entre les parties

mentionnées, d'un côté le plan dialogique associé aux didascalies, de l'autre le plan métadiscursif, introduit l'opposition mimésis/diégésis, exploitée sous quelques aspects. En simplifiant l'antinomie, nous pouvons soutenir l'hypothèse que le supposé scénario filmique demande une manifestation mimétique, reproductive, qui rend avec fidélité une réalité imagée, parlée, tandis que le côté textuel exploite la diégésis sous sa forme de narration romanesque. Si nous reprenons le sens de la diégésis en tant que *simulation*, on arrive à l'idée de la feinte, donc de la fiction transmise sous forme de texte écrit.

Mais, comme dans les romans précédents, on continue de jouer sur l'ambiguïté de la dichotomie biographie-fiction ; elle ressort d'un désir profond du personnage d'introduire sournoisement la vérité des événements passés. Ainsi, la fiction devient inmanquablement non-fiction et tourne en dérision son rapport avec la réalité/non-réalité, dont la frontière se définit de plus en plus labile : « Mais mon autobiographie dépasse inconsiderément la fiction que je me croyais incapable d'inventer... »⁵ La ruse de Nicolas Vanesse, personnage central du roman, révèle une instabilité implicite de l'univers réel qui se répercute également sur la création artistique ; ses faux fins fictionnels sont très rattachés à l'univers quotidien auquel il appartient et aussi à l'effet-surprise produit sur son interlocuteur participant ou virtuel : « Dans mon scénario, la fiction n'est pas un piège, c'est elle, plutôt, qui est piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement... »⁶ Ce personnage, qui est un jeune metteur en scène, apparaît comme une personne lucide ; mais il ne faut pas oublier son caractère trompeur dans le contexte d'une mystification totale de et par son texte prétendument fictionnel. On s'aperçoit qu'il y a beaucoup de confusions à cause de l'enjeu constitué par le texte fictionnel ou d'autofiction ; la réalité est prise pour imaginaire, sans que les personnages s'interrogent sur le devenir du processus, de sorte que Nicolas Vanesse peut se permettre des commentaires concernant la fausse compréhension du phénomène mesuré dans l'effet dramatique : « Les comédiens jouent faux : on leur a appris à confondre le naturel et le parodique, si bien qu'ils ne trouvent rien de mieux à faire que d'être naturels quand ils parodient et vice versa... »⁷

Les protagonistes des récits biographiques ou fictifs ne sont des personnages que pour ceux qui sont en dehors du texte, mais dans la « réalité » interne de l'œuvre ils occupent une position d'égalité. Toute objectivation relève de la projection immédiate à un niveau supérieur de la diégésis. Nous retrouvons une situation qui résume cette posture au moment où les personnages sont censés interpréter leurs propres rôles. Dans ce cas, la subjectivité-objective dont parle le critique Robert Richard⁸ est la

transformation du **je** en **il** qui implique, à part la fictionnalisation par la re-narrativisation, un nouveau rapport instauré entre l'émetteur et le récepteur du message : que le destinataire garde son statut dépendant de l'image de son double, ou qu'il acquiert son autonomie, en tout cas la posture de l'identité auctorielle change vis-à-vis de son texte. Cependant, l'instance neutre du niveau métadiscursif revient à la fin du roman, dans le dernier commentaire qui conclut la narration, sous la forme d'une voix personnalisée qui renvoie de nouveau à la subjectivité : « Le temps **me** dévore, mais de sa bouche, **je** tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, **je** tire ma semence d'éternité »⁹ (c'est nous qui soulignons). Si ce n'était que pour embrouiller une fois de plus les pistes de la narration, le jugement personnel d'Aquin sur son dernier roman renforce l'idée d'une intrusion faussement accidentelle et incontrôlée de l'auteur réel dans sa propre écriture. Sur ce point-là Aquin déclare, dans une rencontre avec les étudiants de l'Université du Québec à Rimouski, n'avoir rien faussé dans la démarche narrative personnelle, qui ne fait que continuer l'image d'une œuvre cyclique, dans laquelle « la boucle est vraiment bouclée à mort » :

C'est là vraiment la seule fois où en quelque sorte l'auteur des parenthèses sur le temps dit « je ». Et du coup je fais le joint avec moi, c'est moi l'auteur qui écrit les parenthèses sur le temps. Voilà, c'est aussi énorme que ça, j'avais, j'avais, je me disais, je veux bien être placé une fois mais pas plus [...] placé deux fois dans la même phrase de toute façon et c'est une, une répétition, une réitération. Mais c'est vraiment un je qui finit par être moi. Je, je veux dire l'auteur de ce livre-là. J'ai écrit toutes les parenthèses sur le temps. Je récupère tout. Les deux femmes pendant qu'elles se récupèrent, moi j'ai tiré leur histoire, etc. du temps qui me durera. Après une certaine logique finale, c'est que la boucle est vraiment bouclée à mort. Il y a plus de, il y a plus de masque en fait. Non, il n'y a pas de narrateur, il n'y a pas de personnages. Je suis tout à fait d'accord. [...] oui [...] personnages, pas de narrateur. Toutefois il y a un problème intéressant que je suis sur le point de trouver moi aussi, c'est que de fait, l'ayant placé à la toute fin, je commence à comprendre que ça veut dire, c'est comme si j'avais triché avec la façon d'introduire le je dans un roman parce que, le plaçant à la toute fin, c'est l'envers du bon sens parce qu'un je on l'introduit en général dans le premier tiers du roman, dans la première moitié, mais sûrement pas à la toute fin et sûrement pas dans les trois dernières lignes, dans les huit dernières lignes, ce n'est pas possible. Alors, du coup, faisant cela je veux dire, j'ai, j'imagine, j'ai voulu, m'introduire à la fin, ou me démasquer à la fin complètement. Mais c'est sûr que j'ai utilisé là-dedans des, comment dire, des procédés pour conditionner le lecteur, qui a fini le livre, à se dire [...].¹⁰

On peut lancer également une analyse du niveau (plan) métadiscursif dans la perspective phénoménologique de l'objet temporel que constitue le film, en s'appuyant sur le fait que le niveau discursif-narratif en question développe des commentaires sur la problématique du temps, rapprochant de la sorte la théorisation aquinienne de la phénoménologie husserlienne. Conformément à la théorie du philosophe allemand, un objet temporel se

défini comme une succession ou un flux qui coïncide avec le flux de la conscience dont il est l'objet. La succession introduit donc automatiquement l'idée de durée, donc de temporalité pointée par les étapes présent – passé – futur. La présence de la séquence ne sera cependant pas effacée après son passage, puisqu'à ce moment intervient la rétention. Processus destiné à conserver l'objet dans sa temporalité propre, la rétention est primaire et secondaire selon Husserl. La première étape de l'appréhension, qui est la rétention primaire, consiste à séparer dans la temporalité de l'objet en cause les moments du présent et du « tout juste passé », une manifestation intentionnelle spécifique de la conscience qui ne doit pas voir simplement « l'instant présent de ce qui apparaît comme objectivité qui dure »¹¹. L'objet temporel laisse une première impression avant de se transformer en rétention; la perception est réelle, même si l'objet s'est écoulé vers le passé, car sa présence passe, grâce à la *conscience impressionnelle*, dans une « conscience rétentionnelle toujours nouvelle »¹². Le flux ainsi créé se déploie vers le passé sous forme d'un « dégradé au sens de la rétention »¹³. Mais ce dégradé « ne conduit pas à un simple processus régressif infini, car chaque rétention est en elle-même modification continue, qui porte en elle pour ainsi dire, dans la forme d'une suite de dégradés, l'héritage du passé »¹⁴. L'impression de l'objet dans sa durée implique une transformation des processus de conscience du sujet et entraîne son aperception. C'est le premier pas vers la rétention et le ressouvenir. Mais il ne s'agirait pas pour l'instant, dans la voie ouverte par le philosophe allemand, d'une remémoration proprement dite, mais plutôt d'une *remémoration primaire dans le présent* des éléments constitutifs du flux. La rétention primaire ne fait donc pas appel à la mémoire, n'est pas une reproduction à l'aide du souvenir, parce que le passé n'intervient pas (pour l'instant) dans la prise de conscience de l'objet temporel. Le passage entre les parties constitutives de ce dégradé rétentionnel, le présent et le passé, se fait à l'aide d'un jugement qui démontre un paradoxe de l'existence de l'objet temporel :

Ce dont on se souvient, à vrai dire, n'est pas maintenant – sinon il ne serait pas passé, mais présent – et dans le souvenir (la rétention) il n'est pas donné comme maintenant, sinon le souvenir et donc la rétention ne serait justement pas souvenir, mais perception (et donc impression originaire).¹⁵

La durée reflète l'objet temporel qui existe entre le passé et le maintenant par « la modification continue du même point initial »¹⁶. La disparition du souvenir primaire n'entraîne pas la disparition de l'objet temporel. Pour reconstituer l'objet qui n'est plus présent, ni tout juste passé, donc qui n'est pas dans sa durée actuelle, il faut faire appel au ressouvenir, étape suivante de la rétention. La reproduction (rétention secondaire) se

réfère à une durée passée, mais se produit, elle aussi, dans le présent. Au présent de la perception correspond un présent du souvenir, mais avec la différence que le souvenir recourt à l'imagination comme processus de conscience dans le présent de la reproduction. Si l'objet temporel se matérialise dans la perception par la succession de ses unités minimales uniquement dans le maintenant, le ressouvenir apporte à l'aide de l'imagination non seulement un présent de la *réretention* (souvenir primaire), mais aussi une *attente* (*protention*) des sons à suivre. Toute reproduction faite par le ressouvenir apporte quelque chose de nouveau sur l'objet perçu, mais qui ne change en rien le souvenir primaire. Maintenant intervient la rétention tertiaire.

Sur la rétention tertiaire, le philosophe français Bernard Stiegler développe, à partir des leçons de phénoménologie de Husserl, un aspect resté non-traité par le fondateur du courant philosophique. Avec l'apparition et l'expansion massive des enregistrements photo-phonographiques du XX^e siècle, l'objet temporel apporte un de ses nouveaux aspects. La répétition à l'identique du même objet temporel par cette sorte de « prothèse, de la mémoire extériorisée »¹⁷ permettrait de mieux comprendre les mécanismes des processus rétentionnels.

Dans son troisième tome sur la technique et le temps, Stiegler commence par présenter les deux principes fondamentaux du cinéma : « l'enregistrement cinématographique est une extension de la photographie »¹⁸, et « lorsqu'il devient sonore, le cinéma intègre également l'enregistrement phonographique »¹⁹. Sur cette base, il continue afin d'arriver à mettre en évidence les deux coïncidences de l'enregistrement cinématographique. En premier lieu il s'agit de « la coïncidence photophonographique entre passé et réalité »²⁰ où il faut tenir compte de la perception de l'image et du son comme formant un cadre qui a été réel (même si nous avons à faire avec une fiction, le plateau de tournage a existé pour les scènes). Sur un deuxième plan, il y a « la coïncidence entre flux du film et flux de la conscience du spectateur de ce film, qui, par le jeu du mouvement créé entre les poses photographiques, déclenche le mécanisme d'adoption complète du temps du film par le temps de la conscience du spectateur, qui, en tant qu'elle est elle-même un flux, se trouve captée et "canalisée" par le mouvement des images »²¹. C'est ce qui transforme le film en objet temporel dans la conscience du spectateur. Mais en deçà de la conscience de la durée et de la succession de l'objet visé se trouve une motivation reliée surtout au côté émotionnel de la perception : « Comprendre la singularité de l'affection de la conscience par les objets temporels, c'est donc commencer à comprendre ce qui fait la spécificité du cinéma, sa force, et comment il peut transformer la vie [...]. »²²

Une autre coïncidence intervient maintenant : la perception de la réalité cinématographique se superpose sur le type de perception primaire similaire au processus de préparation de la pellicule de celluloid. Le film coïncide avec notre propre mode de rétention et d'association sur les niveaux reproductif et tertiaire.²³

La représentation de type cinématographique n'est pas aussi récente qu'on ne le pense et serait donc le résultat volontaire de la conscience de s'extérioriser en tant que telle dans le contexte de la perception d'un flux objectif (immanent ou transcendant). « Le cinéma est une extériorisation de la structure de la conscience »²⁴ précise en ce sens Stiegler. Le terme souvent utilisé de représentation cinématographique (ou dans un contexte plus particulier de narration cinématographique) renverrait ainsi à une manifestation de la conscience devant un objet se présentant comme temporel qui demanderait une attention spéciale quant à sa perception. Si nous parlons d'un cadre narratif présenté sous forme de succession événementielle, l'histoire racontée se définit par rapport à une structure qui valorise les critères de sélection des parties constitutives minimales participant à la cohérence et à l'appréhension de l'objet. Il y aurait un montage pour toute sorte de re-présentation ou de ressouvenir. Quelle est la liberté de sélection des parties dans l'unité finale et quel est le rapport du sujet face à un objet auquel il pourrait participer mais qui est déjà fini sous une première forme, c'est l'une des questions qui résulte de la théorie de Stiegler ; l'intervention du spectateur dans le produit audiovisuel (cinématographique) est un choix qui laisse place à de multiples interprétations. L'une d'entre elles est que le spectateur est mis à l'épreuve devant la rétention standardisée entraînée par le monde de la technologie audiovisuelle. Nous n'irons pas plus loin dans ce sens-là, puisque les répercussions sur le niveau social de l'aperception de l'image ne constituent pas le but de notre démarche. Il y a seulement quelques aspects dans cette théorie contemporaine de la rétention qui pourraient se retrouver dans le cas de la représentation cinématographique chez Hubert Aquin. Le rapport entre réalité et fiction, ainsi que la question de la mise en abîme visuelle servant à transmettre un savoir collectif et à faire apparaître le rapport du « Je » à « Nous » à l'aide d'une quasi-rétention sont les problèmes à viser.

L'association individualité/collectivité est une voie ouverte vers la transmission du savoir de même qu'une manière de soulever les difficultés actuelles de la compréhension des critères de rétention. Le «Je» et le «Nous» s'instaurent comme variantes interne/externe de la rétention tertiaire. Puisque «l'individuation est toujours» simultanément psychique et collective»²⁵ nous devons considérer que le « Je » et le « Nous » sont indissociables

dans ce schéma. Le « Je » est défini par la transmission des objets symboliques dans la synchronie, le « Nous » sert à regrouper la connaissance et la conscience collectives.²⁶ Mais il se trouve que maintenant le collectif souffre à cause du changement qu'apportent les critères mnémotechnologiques de la rétention tertiaire : « Aujourd'hui, ce "Nous" souffre, nous ne savons pas **qui** dit "Nous". Le "Nous" est effrangé et sans limites, parce que nos technologies de rétention ayant brutalement changé, nous n'avons aucune compréhension de nos critères de rétention. »²⁷

Il faut préciser de quelle manière est vue la re-production (le ressouvenir) par rapport à l'objet temporel qu'elle constitue. Dans la phénoménologie husserlienne, le présent du ressouvenir ne rapporte pas du passé le souvenir primaire de la perception dans sa forme originaire, car l'imagination procède à une re-présentation qui n'est pas reproduction exacte. L'appréhension de la durée apporte dans la temporalité de l'objet, avec ses étapes de commencement, déroulement et fin, la valeur de la cadence des unités minimales successives. Un souvenir secondaire permet des permutations au niveau de la reconstitution de l'objet dans sa totalité, comme par exemple les compressions ou les ralentissements. L'objet temporel supporte des modifications de son *continuum*. Si la rétention « ne produit pas d'objectivité de durée (ni de manière originaire, ni de manière reproductive), mais retient seulement dans la conscience ce qui produit et lui imprime le caractère du "tout-juste-passé" »²⁸, il en résulte que les transformations dues à la subjectivité de la mémoire sont uniques dans chacun des cas de ressouvenir. Il serait intéressant d'analyser comment est vu l'objet en tant que reconstitution d'un continuum dû à l'imagination. Le découpage auquel recourt le ressouvenir afin de recomposer subjectivement l'objet temporel est le point central de l'analyse filmique.

Cet aspect de la phénoménologie husserlienne se reflète d'une manière très évidente dans le dernier roman d'Hubert Aquin. L'auteur traite le problème du découpage sous deux aspects, premièrement celui du découpage cinématographique, qui renvoie à la temporalité subjective, et deuxièmement celui du découpage textuel.²⁹ Les différences entre la visualisation des événements successifs et leur narration est mise en évidence par les interventions faites sur l'objet temporel dans chacun des cas. Le film donne l'impression de participation à son spectateur, chose que le lecteur d'un livre a plus de mal à faire. Le film est plus que le roman un objet temporel, il se déroule sous les yeux du spectateur et ne s'arrête qu'à sa fin. La lecture peut être interrompue à tout moment, mais non la projection de la pellicule cinématographique. D'autre part, une perspective picturale du monde réel ne saurait être aussi descriptive que l'aperçu textuel, mais

donnerait plus de poids à la mimésis. Maintenant l'imitation du réel à l'aide des plans photographiques en succession constitue une priorité dans le sens où ce qu'elle représente ressemble plus à la vérité palpable que la variante fournie par le mot écrit. Thèmes récurrents dans la prose aquinienne, les rapports vérité/fausseté et réalité/fiction sont proposés dans le dernier roman comme attributs des deux narrations développées, la narration cinématographique et la narration littéraire. Il n'y a pas seulement le côté sensoriel qui prend le dessus dans la nouvelle dichotomie narrative, mais aussi le caractère particulier du cinéma révélant la temporalité conscientisée au niveau de la réception. Le spectateur est témoin de l'action qui se déroule sous ses yeux. Dans ce cas, le narrateur impersonnel peut se permettre de simuler l'ouverture d'une voie au spectateur afin que celui-ci se sente impliqué dans la création du produit artistique visuel.³⁰

Si le spectateur est soumis à l'épreuve de la participation active, c'est que le narrateur veut quelque chose en réponse de sa part, son attente. Au niveau de la protention (attentes du spectateur par rapport à l'objet qu'il appréhende), la convention fictive entre destinataire et destinataire est signée plus facilement que dans le cas du texte littéraire. Le texte aquinien insiste sur la position positive du récepteur par rapport à la fiction cinématographique ; ce ne sera pas une remise en question de l'efficacité du simulacre filmique, mais une implication effective grâce à celui-ci, et la possibilité que le scénario puisse garder encore des surprises. Quant à l'aspect particulier d'objet temporel que donne le film dans son ensemble, les commentaires de l'instance narrative neutre rejoignent les lignes générales de la pensée husserlienne en plusieurs points. La voix auctorielle parle de continuité et de durée, mais aussi du temps comme donnée objective ou subjective, dans le cas de la perception :

(La perception du temps est sans doute liée aux moyens techniques dont l'homme se sert pour gagner du temps ou le tuer. [...] La perception du temps, dans ce film, répond à un système de circuit imprimé. Le tempo de l'histoire est la résultante d'une série d'opérations sélectives. En pressant sur un bouton, on informe le temps de son armature filmique instantanée : le retour en arrière est inextricablement mêlé à ce qui s'en vient, le flash anticipateur s'organise d'après le même système intrusif autorégulateur, l'ordre des séquences se définit comme une dislocation délibérée du rapport entre le temps du spectateur et celui de l'intrigue. La perception du temps se moule sur sa représentation ; la reproduction temporelle déborde immanquablement le champ du présent, d'ailleurs. Le présent ressemble à une membrane palatine entre ce qui vient de finir et entre ce qui n'a pas encore commencé. Le temps perçu est forcément du passé, ce qui revient à dire que le présent a un arrière-goût de souvenir et que l'avenir projeté n'est qu'un futur souvenir, donc un passé à venir ! Cet enchevêtrement notionnel n'est qu'une apparence d'enchevêtrement ; il en va ainsi du film. Si on ne s'y reconnaît pas tout de suite, on sait bien que cela viendra, puisque l'avenir de l'intrigue n'apportera qu'un passé qui n'était pas encore dévoilé quand le spectateur s'en inquiétait. [...] Le **tempus continuatum** transmue le temps transitif en un temps immanent dont le

spectateur imagine mal comment il pourra se défaire. Le film se déroule hors de toute fatalité : c'est un système imprévisible qu'il serait futile de tenter de prévoir puisque ces tentatives de prévision impliqueraient que les phases ultérieures du film ne sont pas un passé à venir. Ainsi, l'imprévisible est lié à la structure du circuit imprimé (car à mesure qu'on avance, on ne sait pas de quelle façon il s'imprimera) et non pas au suspense événementiel. La forme formante du film rebondit par ces propres agencements et non par le déroulement extérieur dont elle est la représentation.)³¹

La suite des idées comprises dans cette parenthèse offre un tableau complexe de problèmes liés au temps. Il y a déjà, à partir de l'idée que le temps objectif instaure immédiatement un temps subjectif, qui laisse à l'homme la liberté de choisir entre les différents *tempo*s (rythmes), une extrapolation au niveau de la temporalité cinématographique, pointée elle aussi dans un cadre spécifique. Avant même d'arriver au montage qui est l'étape finale et élaborée du processus, l'idée de la constitution du film comme objet temporel comprend une temporisation subjective. Le *circuit imprimé* répond aux lois de rétention primaire, secondaire et tertiaire que donne tout produit qui s'associe une durée. Si dans la « construction » du film il y a des souvenirs secondaires qui agissent (le dérushage rappelle une première expérience qui est celle du tournage), pour la réception de celui-ci il s'agit d'une rétention primaire. Le temps dominant est celui de la représentation, le présent, suspendu entre le passé du vécu (perçu) et l'avenir (qui sera bientôt perçu). C'est pourquoi le présent qui gouverne la perception du film ne permet pas d'imprévis. Maintenant le travail de montage révèle son importance, parce que c'est lui qui met en évidence le suspense du film qui n'est pas un hasard, mais le résultat d'une manipulation technique. L'image est donnée à la perception après un encodage spécifique interne (conforme au temps subjectif du metteur en scène) et non pas externe (du temps objectif) de la représentation.

Un aspect complémentaire de la théorie rétentionnelle est présenté dans un autre fragment parenthétique :

(La durée prévaut à jamais sur les modes de succession. Ce qui se succède est déjà divisé et continue de se subdiviser dans un processus **ad vertiginem**, tandis que ce qui dure est un, monadique et indécoupable. Dans le scénario, rien n'est appelé à durer, tout se succède et se découpe au chronomètre. L'écoulement temporel est fragmenté par une suite de cadrages, et, sous la pression de cette métamorphose, le devenir continu est réduit à une séquence de séquences, à une cendre imagée. Les séquences ne font pas que se succéder, elles s'emmêlent, se superposent, se compénètrent, se répondent, se dédoublent dans une parodie de flux temporel. Le temps fuit, sans doute... [...])³²

La différence entre l'objet temporel husserlien et le film est basée sur la manière de concevoir le *continuum*. Les particules composites de l'unité

de l'objet se distribuent d'habitude dans la rétention secondaire dans un ordre précis, établi à l'avance et respecté. Le film brouille l'ordre et impose la discontinuité pour faire appel à l'opération individuelle de reconstitution du temps. C'est finalement non seulement l'objet temporel que le spectateur comprendra, mais le temps comme terme essentiel dans l'équation de l'appréhension.

(Une succession n'est jamais finie. À sa passation est rattachée l'inéluctable opération suivante : une autre succession. Et cela continue, se reproduit, recommence, n'arrête qu'un temps pour reprendre à nouveau et ainsi de suite. Ce qui se succède finit inmanquablement par obséder. Personne n'est immunisé contre la dissolution du temps. Même le sommeil n'a jamais endigué les eaux sauvages du ressouvenir.)³³

La répétitivité de la perception dans le présent du «tout-juste-passé» contribue à l'image renvoyée qui forme pour l'instant un seul souvenir primaire, mais qui deviendra avec le temps une image du ressouvenir. Nous sommes, comme dans le film, bombardés par des images d'objets dans leur durée qui nous envahissent sans cesse. Mais, nous dit l'auteur, quelle est notre modalité de contrôler les rétentions, puisque la dissolution du temps (objectif) dont il parle n'est autre qu'un recours à la mémoire ; le temps objectif disparaît au moment du ressouvenir qui peut et doit imposer sa propre temporalité à l'objet appréhendé. Le sommeil ne fait que ressortir des images oubliées et n'est qu'un renvoi à l'inconscient collectif, où l'individu se place devant le Nous et se confronte à la rétention tertiaire. C'est un aspect important qui reste implicite d'ailleurs au caractère de mémoire imprimée de la représentation cinématographique. Mais la liberté du sujet dans le processus d'individuation par rapport à Nous est de garder sa capacité rétentionnelle, sinon intervient la perte d'identité, nous explique Stiegler.

On se voit maintenant confrontés au problème le plus complexe que cache la narration aquinienne. Au subjectif de l'identité narrative il oppose à présent non seulement la posture objective (c'est une manière pas tellement inspirée d'appeler la voix auctorielle en **il**, nous préférons le terme de narrateur hétérodiégétique), mais aussi le collectif. Sur la temporalité et la subjectivité, l'un des commentaires du narrateur impersonnel fait appel au rapport à l'altérité du sujet : « Le temps est le secret même de la subjectivité et si on doit se référer à un voyage pour le capter avec plus d'acuité, il faut invoquer le voyage intérieur. Quand on objective le temps, c'est qu'on parle du temps des autres et, par conséquent, de l'espace qui nous sépare des autres. »³⁴

Prendre l'autre comme point de repère dans la démarche interprétative est une première étape du passage au nouveau rapport de forces entre l'individuation et la conscience du collectif. Nous sommes d'après la théorie

de Stiegler en pleine rétention tertiaire. Il présente la nouvelle posture de l'individu en parlant de l'autofiction cinématographique :

Je peux aussi « me » prendre comme autre, « me » filmer, m'« auto » -projeter, « me » greffer sur « moi-même », « me » prendre comme tuteur, comme support et comme écran : écrire par exemple. C'est-à-dire pour moi-même, m'« objectiver », m'« extérioriser », m'« exprimer » : **me tertiariser**.³⁵

La relation à l'autre signifie donc responsabiliser le récepteur plus qu'avant. Donner du pouvoir au spectateur est un enjeu important dans *Neige noire*, parce que c'est principalement reconnaître la dispersion de l'entreprise narrative assumée par l'auteur. Les dédoublements successifs des actants et des narrations apportent également un correspondant au spectateur, le lecteur, présent lui aussi dans le schéma diégétique :

De plus, ce lecteur vient aussi de comprendre que le scénario qu'il a lu depuis le début se trouve enchâssé dans le présent commentaire et que ce commentaire explique la publication de ce qu'il enchâsse et reproduit, structurellement, le stratagème de la pièce dans la pièce, mais à l'envers : ce n'est pas une insertion du plus petit dans le plus grand, mais du plus grand dans le plus petit, ce qui évoque, généralement, une idée de resserrement.³⁶

Le scénario est interprété par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier comme une amplification de la création qui se retourne invariablement vers elle-même et annule tout son pouvoir communicationnel. Les doubles créés à tous les niveaux entraînent une entropie des identités ou bien encore une néguentropie, si on veut citer Bernard Stiegler³⁷. D'où le sentiment de « mal-être »³⁸ dont parle le philosophe français, syntagme que nous pouvons utiliser pour faire le lien avec la situation aquinienne du narrateur qui s'efface au fur et à mesure de son récit de fiction.

Le rôle du narrataire reste particulièrement important dans la narration. Il est investi des capacités de compréhension des déstructurations produites sur la trame générale de la narration. L'analyse du récit dans le commentaire cité plus haut rend la transparence au texte. Il est incomplet et revendique ses manques. Le scénario est déclaré prétexte de l'écriture tant qu'il ne deviendra pas représentation de ce qu'il est destiné représenter. On ne se cache plus derrière la stratification des intra-diégésis, position confortable pour l'instance auctorielle de prendre en charge des fragments de texte et non pas sa totalité. On est loin aussi de la vision globalisante de la fin des manuscrits personnels où le narrateur témoin vient bouleverser le dénouement de l'histoire. Les fractures du texte sont exhibées dans le but de remarquer, à part le fait que les trois parties distinctes s'imbriquent les unes sur les autres, que seule l'expansion de l'intérieur vers l'extérieur rendra au texte sa valeur de récit fini, « où la pièce qu'on représente est une parabole

dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées »³⁹.

Notes :

¹ Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique, Montréal, BQ, 1997, p. 141.

² *Ibid.*, p. 242.

³ Nous pensons dans ce contexte au syntagme *double double* utilisé par Marie-Claire Ropars-Wuillemier, qui, dans son article « Le spectateur masqué. Etude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin » (*Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, avril-juin 1987, p. 79-95) explique le fait que le dédoublement est le signe d'une multiplication sur le modèle de la double face de la bande cinématographique, image et son – ici, les didascalies en tant qu'images filmiques et le métadiscours en tant que voix off – afin d'arriver à la paire spectateur/lecteur qui changent de place dans le texte.

⁴ « Ce n'est pas avec des noms que tu enfantes les significations souterraines, car cela équivaudrait à une démarche purement livresque – anti-cinématographique, quoi ! Les désignations de la réalité n'ajoutent rien à la réalité, sinon un masque nominal... Et puis je trouve bien secondaires, en fin de compte, les significations souterraines. Je préfère penser en termes d'extension spatiale et de temps, plutôt que de prêter au sous-sol plus de valeur significative du seul fait qu'il supporte d'autres couches, moins denses, du réel... » [Aquin, *op.cit.*, 57-58]

⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁸ Dans *Le Corps logique de la fiction*, R. Richard insiste sur le passage du *je* (sujet de l'écriture) au *ils* (les lecteurs), qui a pour effet la « transsubstantiation de la subjectivité subjective en subjectivité objective » (p. 87). Il explique : « Dans cet enjeu relationnel sujet/objet propre à la réflexion occidentale, le dispositif aquinien vise [...] non pas l'infirmité de l'objet, mais l'infirmité du sujet. [...] La chute du sujet [...] a pour effet l'universalisation de l'objet, cet objet étant non pas l'objet du couple sujet/objet, mais le retour du sujet, le retour du Je-Origine réel sous forme de sujet objectif » (p. 85). Le sujet objectif devient ainsi la « voix constitutive du fictif » (p. 81) et dépasse le sujet subjectif qui ne crée pas de la fiction (cf. à K. Hamburger). À partir de là, l'une des conclusions de Richard est que « [...] l'unique objet du récit aquinien n'est autre que celui de ses paradigmes lecturaux : la voix se lisant (s'écoutant) toujours différemment » (p. 84).

⁹ H. Aquin, *op. cit.*, p. 278.

¹⁰ « Appendice IV. Divers documents autour de *Neige noire*. 2. Commentaires d'Hubert Aquin sur *Neige noire* à la suite d'une rencontre avec les étudiants de l'Université du Québec à Rimouski » [*Ibid.*, 565-566].

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 44.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ Bernard Stiegler, « Le Cinéma des consciences », entretien avec Elie During, dans *Art Press*, n° 276, Paris, février 2002, p. 14.

¹⁸ Idem, *La Technique et le temps*, tome 3, *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001, p. 32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 41.

²³ « Cela suppose d'analyser la spécificité de la technique d'enregistrement qui permet le flux cinématographique, et les effets que celui-ci engendre sur la conscience, en tant qu'elle est *déjà cinématographique* dans ses *principes de sélection* des souvenirs primaires – sélection qui suppose des *critères* de sélection, lesquels sont fournis *par le jeu des souvenirs secondaires et tertiaires associés*, le tout formant un montage par lequel se constitue l'unité d'un flux – d'un flux de conscience, mais qui est identique dans sa forme au flux en quoi consiste cet objet temporel qu'est un film, résultat d'un montage. » [*Ibid.*]

²⁴ B. Stiegler, article cité, p. 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁶ « La rétention, c'est tout ce qui permet de retenir le passé dans le présent pour l'avenir. [...] on confie à la matière des éléments symboliques qui peuvent être conservés dans le temps. Et le processus d'homínisation est lié de façon essentielle à cette possibilité de rétention tertiaire, car ces mémorisations symboliques matérialisées sont ce qui permet de transmettre la mémoire d'un individu à une collectivité. Le devenir des sociétés et la possibilité même d'un "Nous" sont surdéterminés par ces dispositifs rétentionnels. » [*Ibid.*, 16]

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ E. Husserl, *op. cit.*, p. 52.

²⁹ « (Le dernier passage, intégré au scénario, n'a d'autre raison d'être que celle de servir de tremplin au découpage cinématographique. C'est un des rares moments, au stade du scénario, où la difficulté de rendre les images projetés incline à avoir recours à l'imagerie descriptive de type littéraire. Il ne s'agit pas là d'un aveu d'impuissance filmique, mais de l'utilisation d'une scénarisation indirecte, en attendant que cette manière indirecte soit purement et simplement abolie par la suprématie des images réalisées. Le scénario n'est pas le film ; le découpage n'est qu'une partition de tournage. Il est donc normal d'employer des raccourcis. Au cinéma, la réalité des descriptions suit leur découpage ; en littérature, le découpage est la réalité finale). » [Aquin, *op. cit.*, 79]

³⁰ « (La paralysie métaphorique qui frappe le film n'épargne pas le spectateur. La passivité du spectateur atteint ici, si l'on peut dire, son paroxysme [...] Ce n'est pas pour autant que le spectateur décrochera, car, en vérité, c'est plutôt le film qui décroche du spectateur. Du coup, le spectateur, s'il prend conscience à temps de cette pseudo-défection du film, s'empressera de la considérer comme une carence dramatique, et non pas comme une tentative, de la part du cinéaste, de se mettre à l'unisson du spectateur et un effort concerté de participation au niveau le plus passif: celui de la fatigue. C'est épuisant cette expédition dans les hauteurs qui cernent le Magdalenefjorden ; vivre tue.) » [*Ibid.*, 114]

³¹ *Ibid.*, p. 98-99.

³² *Ibid.*, p. 41.

³³ *Ibid.*, p. 43.

³⁴ *Ibid.*, p. 203.

³⁵ B. Stiegler, *op. cit.*, tome 3, p. 60.

³⁶ H. Aquin, *op. cit.*, p. 214.

³⁷ B. Stiegler, article cité, p. 18.

³⁸ Le mal-être ou la perte d'identité liée au contrôle des rétentions, cf. à Stiegler.

³⁹ H. Aquin, *op. cit.*, p. 278.

Références bibliographiques :

- Aquin, Hubert, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, 619 p.
- Husserl, Édmond, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, coll. « Essais philosophiques », 2002.
- Richard, Robert, *Le Corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, essai, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1990, 131 p.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », dans la *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, avril-juin, 1987, p. 79-100.
- Stiegler, Bernard, *La Technique et le temps*, tome 3, *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.
- Idem, « Le Cinéma des consciences », entretien avec Elie During, dans *Art Press*, n° 276, Paris, février 2002, p. 14.

Petru Dumitriu - démarche romanesque et impact autobiographique

Cornelia-Mariana DEAC

Université « Lucian Blaga » de SIBIU

deac_mariana50@yahoo.com

C'était le dragon énigmatique du réel, fabuleux, passionnant. C'était le récit. C'était le réel dit, nu, raconté, infini dans ses méandres, surréel, car plus grand que le réel, qui est infini, sans fond, mais muet, inconscient, aussitôt disparu et oublié, seul, néant.

[la Femme au miroir, 107]

Résumé : Écrivain fécond et protéiforme par la richesse de sa création romanesque et la diversité des formules narratives adoptées dans ses romans, Petru Dumitriu est une figure d'exception dans l'espace culturel franco-roumain. Ses derniers écrits, *la Femme au miroir*, 1988 et *la Moisson*, 1989, s'étayant sur les moments clés de sa biographie, ont contribué, essentiellement, à la formation de l'autoréflexivité de la conscience créatrice. Ces oeuvres aboutissent, de la sorte, à dépasser les moments de crise réfléchis, différemment, par ses romans antérieurs : *l'Extrême Occident*, Seuil, 1964, *les Initiés*, Seuil, 1966, *l'Homme aux yeux gris*, trilogie, Seuil, 1968, 1969, 1969, *la Liberté*, Seuil, 1983. *La Femme au miroir* et *la Moisson*, qui constituent la matière des considérations qui suivent, marquent l'étape finale de son oeuvre et, également, de sa vie, une mise en question de son but suprême, la création.

Mots-clés : Petru Dumitriu, exil, roman-journal, journal-spirituel, écriture synthétique

Le roman *la Femme au miroir* écrit et publié en français aux éditions *Table Ronde*, en 1988, se situe du point de vue de sa structure narrative dans l'ordre des confessions à la manière d'un *roman-journal* à la première personne. Ce penchant confessif qui avait déjà marqué le volume de début, *Eurydice*, 8 *proses* sous l'emprise mythologique, rejaillit après de longues années par la présence d'un *moi diégétique* qui se cherche soi-même pour définir son essence à travers les moments-clés de sa biographie, substance proprement dit du livre.

La démarche narrative focalise les étapes d'une existence, essentielles

pour la cristallisation de la conscience autoréflexive du *moi créateur*, identifié à la conscience de l'œuvre en tant que pure entité catégorielle qui, conformément au spécifique de la littérature et du langage, se contemple soi-même dans la recherche de l'entité fictionnelle. [Pavel 1991]

Dans cet ordre de l'acceptation des mondes fictionnels, le processus artistique de la constitution de l'œuvre littéraire est plus évident dans le cas des celles attachant à un profond substrat biographique, jaillissant à la surface du texte, à l'instar de *la Femme au miroir*.

Le texte retrace les moments définissables de la biographie dimitrienne : l'enfance au bord du Danube surmonté par la terrasse de la maison familiale, endroit qui offre au regard le paysage dominé par le réflexe de la lumière dans les eaux du fleuve à des moments différents de la journée dont le préféré est l'heure du crépuscule ; l'apprentissage de l'amour associé à une présence féminine, éclipsée, par endroits, mais réitérée tout au long de la narration, à nom symbolique : Flore ; la joie de la création liée à celle de la vie.

À la différence des romans antérieurs, *l'Extrême Occident*, *les Initiés*, *la Liberté*, reflets du monde occidental à l'état de métaphore ontologique désabusée d'une conscience créatrice réfractaire à la société de consommation et à la bureaucratie, *la Femme au miroir* traduit en discours fictionnel une harmonie intérieure retrouvée grâce à un moi diégétique d'essence proustienne, désigné à évoquer les moments essentiels d'une conscience artistique transposée dans la chronotopie narrative des parallélismes répétitifs, appelés à ressusciter les possibilités récupérables de l'instant; dans le récit moderne, base du temps fictionnel : « C'est seulement se retrouvant dans un moment neuf que l'être humain retrouve ce qui doit être la base du temps, c'est-à-dire, l'instant ». [Poulet 1964, 23]

L'écriture envahie par le lyrisme compose une prose poétique qui suit le fil de la mémoire récrit par des registres sématiques récurrents, à l'instar de celui, surtout, lié à l'enfance et au paysage danubien, un Combray autochtone, envahi de lumière ensorcelante. Le site éclate de richesse chromatique et de ses réverbérations :

Cette étendue lumineuse était peuplée du reflet des nuages, d'un violet pâle, et tendre comme une grappe de lilas.

Au-dessus, les nuages étaient du même lilas doux et comme musical. Je ne sais pas pourquoi je dis musical, mais je n'y peux rien, c'est le seul mot qui ne serait pas faux. [*la Femme au miroir*, 11-12]

Surtout à l'heure du crépuscule lorsque « l'espace ressemblait à une fournaise » ou induit un état propice aux moments de contemplation créatrice, transposée à travers la capacité synesthésique de la perception du paysage comme état poétique, associé au recueillement, au rythme intime

de la nature, éléments perceptibles à travers le chromatisme délicat des couleurs :

Pas un bruit. Pas un bateau sur le fleuve. Un instant de silence pur (...) S'il avait eu une couleur, ce silence aurait lui aussi comme les nuages, l'eau, l'air, ressemblé à une touffe de fleurs de lilas, les unes blanches, les autres d'un violet pâle voisin du blanc et du rose. [*Ibid.*, 12]

L'écriture évoque les joies simples de la vie, source de jubilation à la fois pour les sens et pour l'esprit, éléments à valeur coagulable dans la plume épique de ce *roman-journal autobiographique* dont la fiction réside à transposer l'essence atemporelle des faits apparemment insignifiants : le souvenir d'une nuit de tempête, le grain de raisin qui se dore et devient juteux et sucré, l'évocation d'une présence féminine à travers son individualisation sensorielle et olfactive, autant d'éléments qui assurent sa permanence et sa valeur de premier souvenir érotique ; tout transposé dans les sons incantatoires d'une phrase envahie par un tendre lyrisme :

C'était une odeur sucrée, de miel, de fleurs de tilleul, avec peut-être un arrière-parfum d'ambre. Toute légère, insaisissable et comme spirituelle, ou d'une sensualité sublimée et devenue transcendente, comme le parfum de la fumée d'encens. [*Ibid.*, 35]

Le contenu sémantique du livre réitère des éléments thématiques à valeur de *topos narratifs* dans l'ensemble de l'œuvre de Petru Dumitriu, inscrits dans la biographie de l'écrivain, devenus motifs fictionnels dans le roman *la Propriété et la possession* (le souvenir de la mère belle et terrible, l'éducation française, les études en philosophie à Munich, la naissance du nazisme), *Incognito* (la guerre, les bombardements de la maison familiale, le pacte avec les communistes, la misère existentielle, le tribut du mensonge payé pour pouvoir écrire le récit).

Pour subvenir à la nécessité de cohésion discursive de ces éléments thématiques à valeur paradigmatique dans une approche globale de l'œuvre, à part la modalité lyrique, rythmée de l'écriture, bénéfique à l'alliance des incongruités temporelles et de la diversité thématique, Petru Dumitriu inaugure une nouvelle stratégie narrative par la disposition de la matière romanesque en chapitre, à titres métaphoriques : *La terrasse*, *Une odeur d'aisselles*, *Les grandes vacances*, *La fin de l'été*, *Le jardin des délices*, *Élégie pour un industriel*, *Au bord du lac*, *La vie inimitable*, *Le jardin des hespérides*, etc.

Le personnage féminin Flore, premier amour de l'écrivain, est poursuivi dans l'évolution de sa vie aventureuse : les cinq mariages dans le pays d'origine et à l'étranger. La fin du roman reste enveloppée dans le

mystère : un crime, dont on ne connaît pas certainement l'auteur, ajoute des éléments de thriller à la particularité de la fiction. Qui est Flore, en fait ? - un portrait dans le miroir : « on regarde Flore, et, selon le jugement, que l'on porte sur elle, on se voit soi-même tel qu'on est. » [*Ibid.*, 248]

La particularité et la séduction de ce « récit » sont constituées par la modalité de transfiguration épique d'une diversité thématique à laquelle contribue essentiellement un personnage imaginaire, Flore, symbole de l'amour et de la jeunesse de l'auteur tout au long de sa vie, élément de cohésion entre le passé, le présent et l'avenir. Sa présence instaure un temps synthétique de la narration dans l'ordre de l'association des moments disparates temporellement.

Le sentiment de l'amour envisagé comme empathie avec le cosmos s'ouvre à la « durée » bergsonienne, flux continu, identifié à la « bulle magique » de Jérôme Bosch : « Nous étions dans la bulle transparente et inaccessible, à jamais intacte. » [*Ibid.*, 103]

La Femme au miroir constitue dans l'évolution des formes narratives de l'oeuvre dimitrienne, l'étape du bilan, un point terminus achevé dans le roman-récit suivant, *la Moisson*. L'instance narrative, dans *la Femme au miroir*, se définit à travers l'association des séries lexicales puisées à la sphère du microcosme autobiographique aux éléments de suspense, extraits au macrocosme externe d'un univers réel ou imaginaire. La narration fonctionne, en conséquence, sur l'appui des couches superposées textuellement, dans l'ordre de la fonction autoréférentielle de la mémoire affective qui dispose de manière métonymique les points forts des séries textuelles répétitives attenantes au passé mais ravivées sur la base des réminiscences et, par les effets de radiation métonymique, donnant libre cours au mouvement d'anamnèse, qui restitue le temps passé à partir de l'instant, à soi-même et à sa véritable essence : la recherche de son identité. [Genette 1978] Car le Récit commence par la métaphore mais dans la métonymie.

La narration *la Moisson* continue le processus d'anamnèse diégétique commencé dans *la Femme au miroir* avec de nouveaux éléments autobiographiques, parmi lesquels la fascination des sites de l'enfance reste un leitmotif préférentiel. Publié en 1989, toujours aux éditions *Table Ronde*, le roman s'inscrit, comme genre, dans l'ordre des « mémoires » (*ces Mémoires d'À-bas*) d'une conscience artistique marquée par une double appartenance, à la Roumanie et à la France.

Remémoration de toute une vie, la sienne, dans l'ordre des événements qui en forme un destin l'attachant à la fois à l'oeuvre, l'écriture du roman se coagule dans une synthèse d'éléments récurrents de toute la création dimitrienne, considérés comme *une série itérative* des thèmes et des motifs,

concentrés dans *l'écriture synthétique* du livre. [Genette 1972]

Son début intitulé - *Prélude, Dialogue des visiteurs* - amorce une construction en boucle dont le point initial, de même que le final se situent dans un espace sacré : le monastère du Mont-Sauveur aux États-Unis, parmi les moines Bénédictins, à l'heure de la prière.

Cet espace investi de valeur métonymique catalyse le processus de remémoration et d'enchaînement des épisodes à venir ; conformément à la rhétorique de la lecture, sa qualité de focalisation figurale, en qualité de trop, répond à l'autoréflexivité du texte, à sa manière propre d'être accessible d'une manière plus intime au lecteur, à travers « ses failles » et « ses brisures », décelables dès le début du roman. [Charles 1977, 247] C'est l'incipit qui contient un sens littéral, celui que l'auteur a l'intention d'exprimer : « *sensus litteralis est, quem autor intendit* ». [Saint-Thomas, in Charles, *op.cit.*]

Dans l'oeuvre en question, il prend l'aspect figural de la route ascendante vers la chapelle, image allégorique de la vie et de son but suprême, la création, une possible grille de lecture, par le parcours, dans un mouvement contraire à l'ascension, des autres niveaux du texte, effet d'une construction temporelle-diégétique en abîme.

L'écriture suit les exigences musicales du langage selon l'alternance rythmique des sons et des pauses tout au long d'une prose lyrique de large résonance de la formule phonétique par rapport au contenu, propice à la remémoration, chose évidente dans ce passage qui évoque la chapelle et le paysage environnant, reflet du calme et de la sérénité d'une âme qui a retrouvé le salut :

Au bout du chemin monte devant moi la chapelle : murs blancs, grande coupole noire.
Autour, un bois au feuillage jauni, quasi lumineux.
Au-dessus, le ciel immense. Tout là-haut, à des altitudes vertigineuses, quelques filaments de nuages transparents.
À l'horizon, c'étaient les crêtes horizontales des Cats Kills. Silence. Nul bruit dans les bois, nulle voix dans le monastère. Autos vides parkées sur la route d'accès. Pas un être humain. [*la Moisson*, 15]

Les moments de recueillement à l'intérieur de la chapelle, ouvre à l'auteur la possibilité de revivre toute son existence, par l'évocation de ses moments essentiels, extraits à l'écoulement continu du temps chronologique et restitués à « la durée » épique.

Le roman est construit, comme formule narrative, sous l'espèce d'un *journal spirituel*, par l'évocation synthétique des moments qui ont marqué, à la fois, la biographie et l'oeuvre de Petru Dumitriu : *Chronique de famille, Incognito*. Voilà un passage qui évoque la décision de l'auteur de pactiser avec les communistes, déterminée non seulement par les vicissitudes de

l'existence quotidienne mais imposée, en principal, par une dictée spirituelle :

J'avais faim. Je ne savais pas comment survivre. Non pas pour rester en vie tout court : pour écrire les récits de notre vie à tous. Mémoires fictifs pour contribuer à l'histoire du siècle : sans récits, la terre serait nu, désert. La vie avait besoin du halo rayonnant des récits. Et j'étais un de ceux qui pouvait dire ce que nous vivons. Mais j'avais faim. [*Ibid.*, 174]

Le chapitre *La dialectique de l'abîme* évoque la période des études en philosophie de Petru Dumitriu à Munich, les contacts qui ont marqué sa formation spirituelle : ses lectures philosophiques de Jakob Bohme et Hegel approfondissent sa connaissance du monde et la préparent dans l'ordre de l'épanouissement d'une coordonnée réflexive de l'écriture, isomorphe à l'affirmation de la *mimésis* réaliste ou cérébrale. Toujours à cette époque, prennent contour les germes de sa pensée religieuse dont la source se trouve dans ses lectures, surtout celles de Wittgenstein qui identifie le sens du monde à Dieu, assertion reprise telle quelle par l'auteur, à la fois, dans *Incognito* : « Le sens du monde nous pouvons l'appeler Dieu. »

Notre lecture exhaustive de l'œuvre romanesque dimitrienne nous a permis l'identification des récurrences thématiques présentes dans *la Moisson*, ce qui confère à l'acte critique une perspective narratologique ouverte à la productivité relationnelle de la sémiotique, phénoménologie analytique active concernant le rapport du *sujet* au *discours*. [Segre 1986, 115]

Dans le cadre d'une telle lecture orientée des éléments linguistiques à valeur isotope [Greimas, in Segre, *op. cit.*], on distingue des noyaux narratifs à fonction paradigmatique, transposés dans la formule syntagmatique linéaire du discours, à l'instar des réalités biographiques évoquées dans le premier roman publié à l'Ouest, en français, *Rendez-vous au jugement dernier* ; cette fois, transposées d'une manière confessive. Il s'agit de l'atmosphère de haine et du mécontentement général de la population : « Derrière le masque, le mécontentement, parfois le désespoir, toujours le manque d'espoir, probablement la haine, certainement une colère sourde. » [*Ibid.*, 240]

D'autres éléments thématiques enregistrent une récurrence transfigurée par l'immersion de la parodie. Cette modalité narrative a le rôle de détendre l'atmosphère sombre, trait pertinent même à travers les noms propres des personnages (Parabell, Crocus, Torquemada) dont l'existence aventureuse rappelle les tribulations de Spiru Vasiliu dans le roman *Pasărea furtunii* (*L'oiseau de l'orage*) ou les aventures de Mateica dans *Drum fără pulbere* (*Chemin sans poussière*). La narration comprend à la fois des personnages symboliques, tenant du registre onirique : Le Prince, le Forçat,

Satan par l'intermédiaire desquels le processus de la mimèse suisépéculaire approfondit la perspective biographique liée à l'œuvre.

Présente de manière figurale, par l'image du dragon, dans *la Femme au miroir*, comme nous l'avons déjà signalé par la citation-épigraphe mise en tête de la communication, la remémoration du but suprême de la vie, celui de la création artistique, topo poétique du récit, est associée, dans *la Moisson*, au souhait de l'écrivain de réussir à faire inclure son œuvre dans «la bibliothèque de Babel» qui existe dans l'Occident.

Le bilan événementiel inclus dans la narration, isomorphe à une lecture orientée vers l'ascendance, comprend l'exposition des rencontres essentielles: celle avec Élisabeth, la jeune fille qui voyageait vers Vienne, en octobre 1941 et lui présenta le pasteur Roy Roster, celui qui, après tant d'années, amena l'écrivain à Mont-Sauveur ; celle avec Ernest-August Fafner, amateur d'art, génie de l'amitié et de la bonté : grâce à son soutien matériel, l'écrivain eut la chance d'écrire *Incognito* sans penser aux vicissitudes quotidiennes. Par la personnalité et la ressemblance du nom, il rappelle Clemens Fafner du roman *la Liberté*.

Le chapitre *Les stores baissés* évoquent, en première, la période de réclusion, les années de solitude passées entre 1972-1982 ; enfermé dans la chambre, dépourvu du support du travail créateur, l'écrivain a le sentiment « d'enterré vivant » :

Donc, je crevais d'angoisse. Des bouffées de peur, de noires nuées de peur. Serrement de cœur, frayeur irraisonnée. J'en ai le souffle coupé, j'étouffe. Debout, je cours m'allonger sur mon lit. Je suffoque. A peine étendu sur le lit, l'angoisse me redresse, je me remets debout et arpente le salon. [*Ibid.*, 366]

Cette dure épreuve l'amène à réfléchir au sens de la vie, à sa propre culpabilité, au très-fond de son être, comme l'atteste cette confession : « Je suis un homme faible et sans courage, sauf dans les choses de l'esprit. » [*Ibid.*, 372]

Les passages qui se rapportent à la prière réitèrent une coordonnée sémantique permanente, à partir de *Rendez-vous au jugement dernier*, celle de la religion, renouvelée et approfondie, aspirant au salut, comme il arrive dans un fragment qui raconte la révélation sentie un soir, dans la bibliothèque, moment lorsqu'il eut la révélation du pardon divin :

Soudain, je sentis le pardon du Christ. Ni sensation, ni émotion, ni sentiment, ni vraiment pensée. Je m'arrêtai simplement en chemin, entre un pas fait et le suivant, et je sus, j'ignore comment, et de quelle sorte de savoir, que, Jésus me pardonnait. [*Ibid.*, 373]

C'est le moment de son revirement spirituel et le retour à la création. Le récit comprend trois parties : *Le vert paradis*, *Le matériel humain*, *Le cinquième point cardinal*, pourvues de chapitres afférents, rédigés entièrement à la première personne, sauf le chapitre *L'Express d'Occident* écrit à la troisième et destiné à remémorer la jeunesse de sa mère. Du point de vue de la structuration du matériel diégétique, par chapitres, le principe poïétique-poétique est à peu près le même que dans *la Femme au miroir*.

À la différence du roman *la Liberté* qui dégage une conception pessimiste sur la vie, *la Moisson* marque un bilan serein de la route parcourue ; la perspective de l'amour, de l'amitié, du pardon chrétien constituent les piliers qui assurent à l'écrivain sa réconciliation avec le monde et soi-même, en qualité de moi biographique : « Le lieu de ce bonheur de l'enfance et de l'adolescence, c'est la maison où nous sommes nés » [*Ibid.*, 146] et de moi spirituel, à la fois, instances dont le point de genèse appartient au temps mythique de l'enfance et de la lecture : « Le paradis. Je le connais : y ayant vécu. J'y suis, comme dit Rimbaud, j' y suis toujours. » [*Ibid.*, 149]

Le matériel thématique extrait du filon autobiographique enregistre une évolution positive de la réalisation discursive, à travers l'évocation du paysage du bord du Danube, parsemé de « collines de glaise » et de « schiste » qui entouraient la maison. L'heure crépusculaire, liée à la révélation religieuse eue à quatorze ans, est le ressort qui déclenche une émotion esthétique sensible aux nuances explosives qui enveloppent le paysage à ce moment de la journée ; voilà sa mère accomplissant le rituel de cette heure ensorcelante : « Assise sur la terrasse, ma mère voyait le ciel en feu, plein de batailles de nuages étincelants, le fleuve qui reflétait ce drame fastueux ; la plaine au-delà, jusqu'à l'horizon noyé dans la poussière des jours d'été. » [*Ibid.*, 30]

Ce sont des constantes thématiques, toujours réactualisées, source de jubilation pour les sens et possibilité de renouvellement pour la mimèse artistique et ses rapport à la fiction, conformément à une rhétorique descriptive ouverte aux synesthésies : « dans le murmure des eaux se mêlait le bourdonnement de je ne sais quels gros insectes suçant la sueur de miel à l'aisselle des feuillages d'ajonc. Les papillons, blanc ou bleu-blanc, voletaient sans bruit. » [*Ibid.*, 69]

Si l'amour situe l'être en « expansion » (le chapitre *Le lustre Diodatis* évoque le premier amour de l'écrivain pour Irène Diodatis), l'amitié se nourrit à la même source. Conformément à une chronotopie spéciale, envahie par les reflets de la grâce divine, l'une de même que l'autre dégagent luminosité et viennent s'opposer aux forces maléfiques menaçant d'envahir le monde : « Le monde est mauvais, détérioré, blessé. Ce que j'ai découvert avec

émerveillement, c'est le tissu de la bonté et de la bonne volonté, qui s'étend sur l'immense blessure appelée l'humanité. » [*Ibid.*, 383]

La présence divine, appelée dans le texte *Outre-Tout, Supra-Tout, Intra-Tout* assure, comme l'atteste les passages de prière, la communion avec l'univers entier. S'ils ne parviennent pas à transmettre un message chrétien authentique présent dans la mystique métaphysique d'un Pascal, Kierkegaard, Berdiaeff ou Wittgenstein, ils ont un rôle essentiel pour le message spirituel du texte, reflet narcissique d'un archétype conceptuel de l'écriture ; par l'intermédiaire des passages de prière inclus dans le texte, l'écrivain se propose d'établir des connexions inédites, fruit de sa vaste culture philosophique, ouverte à des spéculations cognitives sous l'influence des autres domaines de la connaissance humaine, à l'instar de la physique. Cette fusion aboutit à situer la fin du récit sur un palier supérieur, celui de la révélation du processus artistique en tant que phénoménologie ontique des principes qui gouvernent la nature et l'univers, image synthétisée par le passage suivant :

L'espace est rempli de lignes droites qui s'entrecroisent, note Léonard de Vinci dans ses Carnets. L'espace est plein de lignes de force, écrit Faraday dans ses journaux de laboratoire. Ayant lu ces deux énoncés, j'y ajoute humblement une troisième variante ; le monde est plein de lignes d'action de la grâce. Plein de son rayonnement, de ses ondes concentriques de son tissu, de son activité fluide, insaisissable, non mesurable, évanescence, imperceptible aux coeurs fermés, mais reconnaissable pour le coeur et l'esprit en prière. [*Ibid.*, 403]

Le discours narratif de Petru Dumitriu se distingue, dans l'évolution de la plupart de ses réalisations discursives, par un évident progrès des forces romanesques épiques, dont le comble est atteint par les deux chefs d'oeuvre, l'un écrit en roumain : *Cronică de familie* (*Chronique de famille*) et l'autre, en français : *Incognito*. L'orientation contraire de l'écrivain, par la suite, vers une formule moderne du roman, inaugurée par la publication du roman, *l'Extrême-Occident* révèle un éparpillement des forces épiques traditionnelles à travers une narration descentrée dont le message est, en essence, symbolique.

Cette progression et, ultérieurement, régression des forces traditionnelles de l'épique trouve le point initial dans les proses de début, *Eurydice*, 8 proses et celui final, dans les romans, *la Femme au miroir* et *la Moisson*, les deux extrêmes dominées par la mise en évidence de l'élément lyrique, point d'irradiation d'une disponibilité créatrice exceptionnelle.

La prose de *la Moisson* est composée à partir d'un schéma rythmique qui trouve sa source dans un moment de grâce, celui de la communion avec la Divinité ; porte-parole des enseignes d'une figure phonique préétablie,

l'écriture marque le signifiant et l'approfondit dans l'ordre de la fonction poétique du langage grâce aux récurrences thématiques, synthétisées dans le champ sémantique du récit par le lien expressif d'un rythme cadencé.

Le roman se définit comme une somme réactualisée par l'insertion des nouvelles valences linguistiques, pour la plupart ascendantes, des motifs-clés de l'oeuvre dimitrienne, investis dans l'ensemble de la création de la qualité de *topos*, essentiels pour réaliser une rhétorique narrative marquée de motifs paradigmatiques, ayant la source dans la biographie humaine et spirituelle de l'écrivain.

Références bibliographiques :

- Dumitriu, Petre, *Drum fără pulbere*, București, Espla, 1951.
Idem, *Pasărea furtunii*, București, Tineretului, 1955.
Idem, *Rendez-vous au jugement dernier*, Paris, Seuil, 1961.
Idem, *Incognito*, Paris, Seuil, 1962.
Idem, *l'Extrême Occident*, Paris, Seuil, 1964.
Idem, *les Initiés*, Paris, Seuil, 1966.
Idem, *l'Homme aux yeux gris*, trilogie, Seuil, 1968-1969.
Idem, *la Liberté*, Paris, Seuil, 1983.
Idem, *la Femme au miroir*, Paris, Table Ronde, 1988.
Idem, *la Moisson*, Paris, Table Ronde, 1989.
Idem, *Euridice, 8 proze, Preludiu la Electra*, București, Eminescu, 1991.
Idem, *Proprietatea și posesiunea*, Cluj, Dacia, 1991.
Idem, *Cronică de familie*, București, Fundația culturală română, 1993.
Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
Genette, Gérard, *Figures III, le Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972.
Idem, *Figuri*, București, Univers, 1978.
Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, București, Minerva, 1991.
Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Rocher, 1964.
Segre, Cesare, *Structurile și timpul*, București, Univers, 1986.

« La transparence opaque ». Réflexions sur le rapport visible/invisible dans *Le Horla* de Maupassant

Rodica-Maria FOFIU

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
rfofiu@yahoo.com

Résumé : Dans le présent article nous nous proposons d'analyser la version journal de la nouvelle *Le Horla* dans la perspective des rapports visible/invisible, transparence/opacité. Dans la stratégie d'annihiler l'être fantastique, la vue joue un rôle de tout premier rang, étant donné que l'invisible et l'inconnaissable ne sauraient être maîtrisés que par leur transformation en vision. Nous nous arrêtons sur quelques épisodes incitants qui mettent en lumière la problématique annoncée, insistant surtout sur la scène du reflet dévoré où transparence et opacité sont incidentes à la fois, « vision » rendue par l'oxymoron « transparence opaque ». Ce syntagme renvoie au principe philosophique *coincidentia oppositorum* et exprime la tentative désespérée du narrateur de rendre visible l'invisible par le biais du journal qui devient lui aussi tentative de dire l'indicible.

Mots-clés : fantastique, mystère, visible/invisible, transparence/opacité, *coincidentia oppositorum*

Certes, Maupassant marque un moment à part dans l'évolution du fantastique français car, en commençant avec son œuvre, le fantastique n'a plus affaire à l'intrusion brutale des phénomènes étranges dans la vie quotidienne, mais, comme observe Louis Forestier, à « tout ce qui rôde autour de l'homme et le laisse la conscience vidée par l'angoisse, sans solution, ni réaction. Le fantastique c'est la débâcle de la conscience, son impuissance à rendre compte des grands pans d'inconnu qui s'abattent soudain ». [Forestier 1974, 12]

Nous nous proposons de soumettre à l'analyse la problématique visible/invisible, transparence/opacité dans la version journal du « Horla » qui présente, dans notre opinion, deux dimensions intéressantes le présent débat : le journal est témoignage de la tentative désespérée du narrateur de

faire voir « l'Invisible » et de dire, à travers l'écriture, « l'Indicible ».

Conscience qui s'acharne à refléter le monde, le narrateur tente désespérément de rendre visible ce qui le hante et qu'il déclare « Invisible », mais qu'il prétend ensuite voir. Ce sont donc ces aspects liés au rapport visible/invisible que nous tâchons d'analyser à travers le texte qui affirme le scandale logique poussé à l'expérience limite où connaissable/inconnaissable, visible/invisible, transparent/opaque se confondent et où le narrateur note lui-même cette confusion, cette contradiction, à travers l'oxymoron : « transparence opaque ».

Dans l'offensive que le narrateur oppose à la hantise de l'être fantastique, trois verbes esquissent la stratégie d'annihiler le Horla : *voir*, *saisir* et *tuer*. Parmi les trois, voir renvoie à l'action primordiale, la plus importante même, car elle pourrait garantir les deux autres.

C'est à travers le regard, la conscience et la parole du narrateur que nous sommes mis en présence d'abord de la hantise et ensuite de la « représentation » du Horla qui se fait voir dans la proximité des binômes apparentés visible/invisible et transparence/opacité. Du point de vue de la forme, le journal lui-même est un discours très élaboré qui met en présence le caché et le révélé, le manque et l'excès.

Deux processus quasiment parallèles sont à distinguer dans le texte : la dépossession progressive de soi du narrateur et sa tentative de rester lucide, de ramener l'anormalité sur un terrain contrôlable par la raison. Mais, pour avoir le contrôle par la raison, le narrateur tend à se cantonner désespérément dans un champ visuel, étant donné que la vue est le premier des sens qui puisse garantir la raison.

De façon évidente, l'analyse opérée dans la perspective visible/invisible est en rapport direct avec le genre fantastique et ces procédés spécifiques. C'est autour de ce binôme que l'effet fantastique est engendré et entretenu, le genre fantastique étant d'abord, comme précise Laurent Dubreil,

une affaire de vision qui s'élabore au plus près du processus de l'apparaître, il a trait à la sortie et l'entrée dans l'ombre, il suit ce visible qui, à la fois, se tapit dans sa cache d'invisibilité et va se rendre au plus haut point visible. Il remet en cause toute univocité régulière, il rend caduque la rationalité positive de la vue. [Dubreil 2002, 87]

Notre analyse va cibler la façon dont la volonté du hanté rend « visible » la présence du hanteur, la transformant en « vision ». Si l'invisible tient à l'inconnaissable, au mystère impénétrable par notre savoir imparfait et par notre raison défaillante, le visible est attaché au savoir et contrôlé par la raison. Nous allons nous référer, dans la progression du texte fantastique,

à des passages et épisodes que nous considérons incitants et qui offrent des éclairages nouveaux du point de vue de la problématique en question.

Si le journal commence le 8 mai sous le signe d'un équilibre parfait « Quelle journée admirable ! » [Maupassant 1996, 21], le 12 mai déjà, le narrateur est triste et se demande : « d'où viennent ces influences mystérieuses qui changent en découragement notre bonheur et notre confiance en détresse ? ». [Ibid., 22] Et il répond par la suite : « on dirait que l'air, l'air invisible est plein d'inconnaissables Puissances, dont nous subissons les voisinages mystérieux ». [Ibid., 23]

Ce phénomène qu'il devine à la source de son malaise est d'abord cherché dans l'extérieur visible et perceptible : « Est-ce la forme des nuages, ou la couleur du jour, la couleur des choses, si variable, qui, passant par mes yeux, a troublé ma pensée ? » [Ibid.]

Et il pense tout de suite à une zone à la limite du visible et du perceptible, une zone obscure que nos sens n'arrivent pas à percevoir, à cause d'abord des limites de notre esprit conscient :

Tout ce qui nous entoure, tout ce que nous voyons sans le regarder, tout ce que nous frôlons sans le connaître, tout ce que nous touchons sans le palper, tout ce que nous rencontrons sans le distinguer, a sur nous, sur nos organes et, par eux, sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des effets rapides, surprenants et inexplicables ? [Ibid.]

Cette zone placée à la limite de l'inconnaissable est tout de suite mise en rapport avec la vue, car vision vaut reconnaissance et rattache l'esprit au compréhensible. Le narrateur se fixe ensuite sur ce qu'il appelle « le mystère de l'Invisible ». L'Invisible (écrit avec majuscule) tient à cette zone obscure que nos sens n'arrivent pas à percevoir à force d'être limités et, par conséquent, trompeurs :

Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible ! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit, ni le trop grand, ni le trop près, ni le trop loin, ni les habitants d'une étoile, ni les habitants d'une goutte d'eau... avec nos oreilles qui nous trompent, car elles nous transmettent les vibrations de l'air en notes sonores [...] avec notre odorat, plus faible que celui du chien [...] avec notre goût qui peut à peine discerner l'âge d'un vin. [Ibid.]

Habité par ces effrayantes « Puissances inconnaissables », l'Invisible se rend présent d'abord dans le cauchemar où il peut voir sans être vu :

Je sens bien que je suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me *regarde*, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler. [Ibid., 26]

Comme observe le critique Louis Forestier, la plus grande horreur

pour le narrateur est que le Horla voit sans être vu : « Le Horla est une présence diffuse. Il est reconnu par son évanescence même et cela n'en est que plus effrayant ». [Forestier, *op. cit.*, 14]

Comme l'Invisible semble être beaucoup plus étendu que le visible, le narrateur songe à des sens humains plus performants qui puissent aider l'homme à dissiper davantage l'inconnaissable : « Ah ! Si nous avions d'autres organes qu'accompliraient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions encore découvrir autour de nous ! » [Maupassant, *op. cit.*, 24]

Un épisode spécial est celui où le narrateur, arrivé au Mont-Saint-Michel, relate avec émerveillement une légende de la région, expliquant des bruits étranges qu'on entend le soir autour de l'abbaye. Les gens prétendent qu'on entend bêler deux chèvres, l'une avec une voix forte, l'autre avec une voix faible. Si l'ouïe peut tromper, la vue semble donner plus de crédibilité à la légende, aux yeux du narrateur :

[...] mais les pêcheurs attardés jurent avoir rencontré [...] un vieux berger, dont on ne voit jamais la tête couverte de son manteau, et qui conduit, en marchant, devant eux, un bouc à figure d'homme et une chèvre à figure de femme, tous deux avec de longs cheveux blancs et parlant sans cesse, se querellant dans une langue inconnue, puis cessant soudain de crier pour bêler de toute leur force. [*Ibid.*, 29-30]

Mais c'est surtout l'interprétation de la légende par le narrateur méfiant et par le moine indécis qui intéresse notre démarche. À la question posée par le narrateur : « S'il existait sur la terre d'autres êtres que nous, comment ne les connaîtrions – nous point depuis longtemps, comment ne les auriez-vous pas vus, vous ? Comment ne les aurais-je pas vus, moi ? », le moine répond sceptiquement quant à nos possibilités limitées de voir, en rapprochant l'invisible au vent, dont on ne met pas en doute l'existence mais qu'on ne voit pas :

Est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe ? Tenez, voici le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d'eau, détruit les falaises et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit - l'avez-vous vu et pouvez-vous le voir ? Il existe pourtant. [*Ibid.*, 30]

Le rapprochement invisible/vent peut être mis en rapport avec les épisodes successifs de disparitions de matières liquides : Invisible à l'œil nu, le Horla n'est pas tout à fait immatériel, car il peut boire. Plus encore, cet aspect fait le narrateur lui prêter la forme d'un être humain. Dans ces épisodes, la présence du Horla se fait voir paradoxalement par l'absence de matières liquides. Observons d'abord la disparition de l'eau dans la carafe :

« j'allumai une bougie et j'allai vers la table où était posée ma carafe. Je la soulevai en la penchant sur mon verre ; rien ne coula. Elle était vide. Elle était complètement vide ». [*Ibid.*, 32]

Suite à cette découverte, le narrateur déclare la présence d'un être étranger, inconnaisable et invisible qui « anime par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes ». [*Ibid.*]

Mais essentiel reste le commentaire qu'en fait le narrateur qui se rend compte, épouvanté, qu'il voit « l'eau disparue », tout comme on voit les dégâts que fait le vent : « Ah ! Qui comprendra mon angoisse abominable ? Qui comprendra l'émotion d'un homme, sain d'esprit, bien éveillé, plein de raison et qui regarde épouvanté, à travers le verre d'une carafe, un peu d'eau disparue pendant qu'il a dormi ! » [*Ibid.*]

Mais peut être que l'aspect le plus incitant est que le narrateur se rend compte de ce qu'il arrive à voir l'eau disparue. Comment interpréter cette constatation ? Il paraît que, par un autocontrôle sévère fait par la raison, il constate la présence à travers l'absence. L'acuité du voir, doublé par la volonté lucide de comprendre, lui permet de voir l'absence, mais cette conclusion, se dit le narrateur, tend à la folie naissante, issue de l'isolement : « Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes. » [*Ibid.*, 35]

Et ces réflexions sont poussées encore plus loin : c'est dans l'invisible et l'inconnaisable que l'homme projette les faits surnaturels : « Au lieu de conclure par ces simples mots : "Je ne comprends pas parce que la cause m'échappe", nous imaginons aussitôt des mystères effrayants et des puissances surnaturelles ». [*Ibid.*]

Cette idée est certainement pleine de conséquences pour la conception de Maupassant sur le fantastique, qui disparaîtrait au fur et à mesure que l'inconnu reculerait par les découvertes scientifiques. Cette conception est propre d'ailleurs à la pensée de son temps. En conséquence, qui serait le Horla, sinon une partie de l'Invisible, et peut être le symbole même de cet Invisible, dont l'essence, échappant à la vue, échappe à la connaissance.

Un autre épisode très exploité par les critiques est celui où le narrateur qui dîne chez sa cousine, fait la connaissance du docteur Parent, spécialiste en maladies nerveuses, hypnotisme et suggestion. Cette scène équivaut à un procédé de mise en abîme, étant donné que le docteur Parent expose, avant de procéder à la scène d'hypnotisme, sa conception qui est celle de son temps.

et il tâche de suppléer, par l'effort de son intelligence, à l'impuissance de ses organes. Quand cette intelligence demeurait encore à l'état rudimentaire, cette hantise des phénomènes invisibles a pris des formes banalement effrayantes. De là sont nées les croyances populaires au surnaturel, les légendes des esprits rôdeurs, des fées, des gnomes, des revenants. [*Ibid.*, 36-37]

Par rapport aux constatations précédentes, cette assertion suggère que ce qui n'est pas visible à l'œil nu, mais dont l'existence est manifeste, pourrait s'expliquer à un moment futur par des découvertes scientifiques.

Quant à l'épisode de l'hypnose, appliquée à sa cousine, le narrateur en fait le commentaire suivant : « Elle subissait un vouloir étranger entré en elle, comme une autre âme parasite et dominatrice. » [*Ibid.*, 49]

Le 6 août, le narrateur prétend « avoir vu » sans rien dire, cependant, sur la soi-disant visibilité du spectre : « J'ai vu... j'ai vu... j'ai vu !... Je ne puis plus douter... J'ai vu. » [*Ibid.*, 44] Mais, ce qu'il relate, en fait, n'est que l'épisode de la fleur coupée comme si une main invisible l'eût tordue. « Je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie. » [*Ibid.*]

La conclusion à laquelle le narrateur arrive, quant à la nature du Horla, est la suivante :

Je suis certain, maintenant, certain comme de l'alternance des jours et des nuits, qu'il existe près de moi un être invisible, qui se nourrit de lait et d'eau, qui peut toucher aux choses, les prendre et les changer de place, doué par conséquent d'une nature matérielle, bien qu'imperceptible pour nos sens et qui habite, comme moi, sous mon toit. [*Ibid.*, 45]

Deux jours après, le narrateur note que le regard du spectre qui voit sans être vu lui est insupportable. Cet œil invisible le suit, le guette et le vampirise même :

Il ne se manifeste plus, mais je le sens près de moi, m'épiait, me regardant, me pénétrant, me dominant et plus redoutable, en se cachant ainsi que s'il signalait par des phénomènes surnaturels sa présence invisible et constante. [*Ibid.*, 47]

Et il revient à la pensée antérieure, affirmant que c'est d'abord cet œil invisible qui rend l'être plus redoutable et qui met en cause son incapacité de voir :

Et je songeais encore : mon œil est si faible, si imparfait, qu'il ne distingue même point les corps durs, s'ils sont transparents comme le verre !... Qu'une glace sans tain barre mon chemin, il me jette dessus comme l'oiseau entré dans une chambre se casse la tête aux vitres. Mille choses, en outre, le trompent et l'égareront ? Quoi d'étonnant, alors, à ce qu'il ne sache point apercevoir un corps nouveau que la lumière traverse. [*Ibid.*, 56]

Le 17 août, le narrateur lit Hermann Herestauss, spécialiste dans

l'histoire et les manifestations de tous les êtres invisibles rôdant autour de l'homme ou rêvés par lui [...]. On dirait que l'homme, depuis qu'il pense, a pressenti et redouté un être nouveau, plus fort que lui, son successeur en ce monde, et que, le sentant proche et ne pouvant prévoir la nature de ce maître, il a créé, dans sa terreur, tout le peuple fantastique des êtres occultes, fantômes vagues nés de la peur. [*Ibid.*, 51]

« Fantôme vague, né de la peur », le Horla fait tourner toute seule la page du livre de Herestauss et, plus encore, le narrateur, lisant dans la Revue du Monde Scientifique sur l'épidémie de folie de Rio de Janeiro, se rappelle avoir vu l'être descendu du bateau brésilien sur la rive de la Seine. Ce rapprochement suscite des pensées apocalyptiques : « Oh ! Mon Dieu ! A présent, je sais, je devine. Le règne de l'homme est fini. » [*Ibid.*, 54]

Mais le point culminant, la scène centrale reste la scène du reflet dévoré. Cette fois-ci, la stratégie semble être infaillible, le narrateur mettant, de façon délibérée, le Horla devant le miroir. Le miroir sert de piège pour capturer l'être invisible et d'instrument de « visualisation », de caméra cachée. Faisant semblant de lire, il localise d'abord le Horla qu'il sent frôler son oreille : « Donc, je faisais semblant d'écrire, pour le tromper, car il m'épiait lui aussi ; et soudain, je sentis, je fus certain qu'il lisait par-dessus mon épaule, qu'il était là, frôlant mon oreille. » [*Ibid.*, 58-59]

Le miroir piègeur est fixe, attaché à « une très haute armoire » de sa chambre où il était habitué à se regarder tous les jours en passant devant.

En un premier temps, la transparence est totale... mais, cependant, à la stupéfaction du narrateur, il ne s'y voit pas, ne distinguant que cette transparence se présentant comme un grand verre limpide : « Eh bien ?... on y voyait comme en plein jour et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans et j'étais en face, moi ! » [*Ibid.*]

La transparence, apparentée à la liquidité est donc dissolvante, elle jette au vertige le moi, qui recule, se rendant compte de la diminution de ses possibilités de saisir l'être : « Et je regardais cela avec des yeux affolés ; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet. » [*Ibid.*]

Mais, la transparence se transforme et l'image s'opacifie en se couvrant de brume. L'effet de fluidité se rend encore plus sensible, attaché littéralement à la brume, mais aussi à une eau coulant lentement de gauche à droite. Dans la réalisation de cette scène, Maupassant fait don d'un talent spécial. Le tableau n'est pas un instantané, mais se constitue au long d'un certain intervalle de temps, à la fin duquel les contours se rendent claires, au fur et à mesure que la brume s'évanouit, rendant précise l'image du

narrateur :

Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. [Ibid., 59]

Si la métaphore de l'eau et la comparaison avec la fin d'une éclipse sont très puissantes du point de vue de la suggestion, le comble des images est donné par l'oxymoron renvoyant à la transparence et à l'opacité à la fois : « transparence opaque » : « Ce qui me cachait ne paraissait point posséder des contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu. » [Ibid.]

Et, à la fin de la scène, la déclaration ferme : « Je l'avais vu ! L'épouvante m'en est restée, qui me fait encore frissonner. » [Ibid.]

Mais, à une lecture plus attentive, cette apparition du Horla qui nous est rendue à l'aide des figures du style paradoxal sous forme de transparence et d'opacité à la fois réitère les précédentes. Cette fois-ci non plus, le Horla n'est à proprement parler pas vu. Le narrateur note qu'il ne se voit pas et, ne voyant pas sa propre image, conclut qu'il voit. Il en résulte que, ne se manifestant que par l'absence et le vide, le Horla n'est pas vu au sens propre, comme il ne l'était d'ailleurs pas non plus dans les scènes de disparitions ou de la page tournant à elle seule. Par conséquent, malgré les dires du narrateur qui prétend avoir « vu », l'entité n'a pas été visible, mais elle s'est manifestée par l'absence et le vide du reflet. Et cette absence initiale, suivie du retour du reflet, les deux rendus par les figures du style paradoxal de « transparence opaque », de brume évanescence, d'eau qui s'écoule et de fin d'éclipse ne sont, en fait, que l'effet du piège qui avait été tendu à l'être invisible.

Nous sommes d'avis que la vue du Horla, si l'on peut parler de vision, est plutôt une *coincidentia oppositorum*, transparence et opacité à la fois. « Voir » signifie plutôt prendre conscience, à travers l'œil, de l'Invisible et la « transparence opaque » correspondrait, dans notre opinion, à cette possibilité fulgurante de l'homme de percevoir l'Invisible et l'Inconnaissable par un effort de visibilité et de lucidité. Par l'exercice de la volonté et de la lucidité, l'homme peut aboutir, pendant de brefs délais, à « voir » ou plutôt à prendre conscience (à travers l'œil), de l'Invisible. Que serait, en fait, cette capacité du narrateur de voir « un peu d'eau disparue », les pages d'un livre tourner seules ou l'image de cette transparence opaque sinon des approches imparfaites et ahurissantes de l'Invisible. C'est d'ailleurs dans ce sens-ci que vont les dires du moine du Mont Saint-Michel sur l'invisibilité du vent, celles

du docteur Parent ou celles du docteur Herestauss que le narrateur cite littéralement dans son texte.

Mais, en fait, dans sa tentative de faire face à l'offensive du Horla, le narrateur se raccroche à deux verbes et non pas à un seul : voir « l'Invisible » et dire « l'Indicible » à travers le journal, les deux témoignant de son aventure affolante. L'écriture elle-même se constitue en tentative de dire l'indicible et de faire voir l'invisible. Car, en réalité, ce qui reste du narrateur n'est que sa voix disant son témoignage angoissant avec le présage de la mort. Le journal qui s'arrête renvoie à la perte du pouvoir sur les mots et sur lui-même.

Références bibliographiques :

- Dubreuil, Laurent, « Maupassant et la vision fantastique », in *Labyrinthe. Revue de recherche et d'expérimentation dans le domaine des savoirs littéraires, philosophiques, historiques et sociaux*, Thèmes, n° 4, p. 87-100.
- Forestier, Louis, Préface à l'édition *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-1979.
- Maupassant, de Guy, *Le Horla et autres contes* (1887), Paris, EDDL, coll. « Grands classiques », 1996.
- Rachmühl, Françoise, *Le Horla et autres contes fantastiques de Maupassant*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1992.
- Targe, André, « Trois apparitions du Horla », *Poétique*, n° 74, 1975, p. 446-459.

Alice Voinescu, le dossier individuel d'enquête n° 4705 : une autobiographie (auto)accusatrice

Dorica LUCACI
Université de PARIS III
dorica_lucaci@yahoo.fr

Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an.
(« L'homme et toute sa souffrance me trouble », Goethe)

Je suis quelqu'un sans ombre, puisque je n'ai plus de soleil.
(Vasile Alecsandri, poète roumain du XIX^e siècle)

Résumé : Je me propose de réfléchir sur l'usage de l'autobiographie dans la politique carcérale communiste à partir d'un document autobiographique particulier conservé dans le dossier individuel d'enquête d'Alice Voinescu, intellectuelle roumaine incarcérée dans les années 1950 dans la Roumanie socialiste. Il est à présent bien connu que, parmi les intellectuels opposés aux régimes communistes des pays de l'Europe de l'Est, beaucoup ont été éloignés de la vie publique et même emprisonnés. C'est ce qui se passa, en tout cas, en Roumanie, où des intellectuels de marque comme Nicolae Steinhardt, Arsavir Acterian, Vasile Voiculescu, Ion Caraion, Ernest Bernea, Nichifor Crainic, Alice Voinescu et tant d'autres se sont retrouvés en prison pendant, parfois, plusieurs années. À leur arrestation, on leur faisait subir de pénibles interrogatoires, et il n'était pas rare qu'on les obligeât à rédiger une (plus ou moins brève) autobiographie (celle d'Alice Voinescu couvre huit pages manuscrites). Mon but est donc d'analyser le fonctionnement de ce type d'écriture autobiographique « sous contrainte », en m'intéressant à la démarche de l'autobiographe lui-même, mais aussi à celle de l'enquêteur – à la fois « commanditaire » et « destinataire » du texte.

Mots-clés : autobiographie, écriture compensation, écriture « sous contrainte »

Dans sa correspondance avec une amie proche, Alice Voinescu avoue avoir longtemps été hantée par les deux vers de l'exergue lors de sa détention : le premier associé à la première prison où elle avait été incarcérée, Jilava ; le second, à la prison Ghencea, où elle avait été transférée pour la dernière partie de sa peine, après la découverte surprenante de l'horreur, du désespoir.

En 1948, elle avait été obligée, par le régime communiste, de prendre sa retraite, dans le cadre des épurations massives qui avaient lieu dans le pays. En effet, pour le régime communiste installer l'ordre égalitaire et construire la « plus juste des sociétés » passaient nécessairement par la liquidation des élites, par l'uniformisation générale.

Des savants, professeurs, artistes et écrivains ont été chassés de leurs postes et souvent emprisonnés : Lucian Blaga, Vladimir Streinu, Petre Manoliu, Ion Caraion, Anton Dumitriu, Paul Goma, etc. La liste est bien longue. Cela s'est passé en Roumanie mais aussi ailleurs, partout où le communisme avait pris le pouvoir. La « mort de l'homme ancien » avec son corollaire « la naissance de l'homme nouveau », l'un des programmes-clés du régime communiste, commençait donc par la chasse aux intellectuels associée à une volonté farouche d'effacement de la mémoire, pour que soit anéanti à jamais tout ce qui a précédé son avènement et que la société devienne ainsi totalement re-modelable.

Les arrestations de cette première vague visaient principalement les ennemis des communistes et avaient pour but de décourager en semant la terreur ; la seconde vague sera dirigée contre les communistes eux-mêmes, plus précisément contre les « éléments » qui manifestaient une certaine indépendance par rapport au Parti et à l'Union soviétique (Laurentiu Patrascanu en Roumanie ; Traicio Kostov en Bulgarie, Raik en Hongrie, Clementis en Tchékoslovaquie...). Enfin, une troisième vague concernera même les communistes fidèles à Staline, anciens membres du Komintern (Ana Pauker, Vasile Luca en Roumanie ; Slansky en Tchékoslovaquie...). Cela montrait que les positions de chacun pouvaient être remises en question à tout moment, selon la volonté du Parti, et que, pour réussir, la discipline et l'obéissance aveugle au Parti comptait plus que la performance intellectuelle.

Alice Voinescu, elle, sera arrêtée en 1951 pour avoir participé aux débats philosophiques organisés par Petru Manoliu, écrivain de la génération d'Eliade et de Cioran.

Biographie d'Alice Voinescu (1885-1961)

Alice Steriadi (épouse Voinescu) est née en Roumanie, en 1885, dans une famille d'intellectuels : son père avait passé son doctorat en droit à Paris ; son grand-père paternel avait contribué à la réforme de l'enseignement roumain. Alice, apprend l'allemand à cinq ans, le français à six. Plus tard, elle étudie la philosophie à Bucarest, puis à Leipzig et à Paris. Parmi ses professeurs français, Léon Brunschvicg et Lucien Lévy-Bruhl. À la suite d'un doctorat brillant (*L'interprétation de la doctrine de Kant*

par l'école de Marbourg – *Étude sur l'idéalisme critique*), on lui propose un poste d'assistante à la Sorbonne. Elle préfère rentrer en Roumanie, où elle épousera l'avocat Stello Voinescu.

En 1922, sur la recommandation de Rădulescu-Motru, elle est professeur d'histoire de littérature dramatique au Conservatoire royal d'art dramatique de Bucarest. Entre 1925 et 1939, elle participe à Pontigny, à plusieurs des célèbres décades organisées par Paul Desjardins. Très appréciée par les personnalités culturelles de l'époque (Ion Biberi, Tudor Vianu, Perpessicius...), Alice Voinescu se fait remarquer à la fois par ses cours et ses conférences ; elle est aussi auteur d'une étude sur Montaigne et traductrice, entre autres, de Dickens et de Thomas Mann.

En 1947, elle se voit obligée à prendre sa retraite par les communistes et, en 1951, elle est emprisonnée pendant un an et sept mois à Ghencea sans qu'aucun procès ait jamais lieu. Par la suite, Alice Voinescu sera déportée dans le nord de la Roumanie, à Costesti – un village éloigné. Elle s'éteindra en 1961.

Au cours de sa carrière universitaire, A. Voinescu a publié plusieurs livres et études de critique et théorie littéraire sur la littérature française et sur le genre dramatique (notamment sur les auteurs grecs et latins). En même temps, elle a tenu avec régularité un journal (plus de 30 cahiers), partiellement édité après la chute du régime communiste roumain, et a eu une riche correspondance avec sa famille et quelques amis proches.

Le dossier d'enquête. Les « faits »

Un « dossier » se compose d'une autobiographie, des photocopies des papiers d'identité, des déclarations autographes des informateurs et des photos. Ce sont les *dossiers d'information*. Ils contiennent la « vérité » plus ou moins fragmentée.

Les *dossiers opératifs* sont tapés à la machine. Ils sont extraits des premiers, complétés pour servir le but poursuivi, et ils organisent le matériel d'une façon très particulière. On écrivait une autobiographie, puis une seconde. Parfois une troisième, voire une quatrième. Une autocritique, puis une autre... À cette époque trouble, ce qu'on appelait « autobiographie » était, en fait, une rédaction d'un genre très particulier : se présentant souvent sous la forme d'un formulaire à remplir, elle était ainsi conçue pour « pénétrer » dans la vie privée de la personne concernée (l'autobiographe), mais aussi dans celle des parents et des amis proches de celle-ci. Une autobiographie conçue par *un autre* que l'autobiographe et une autobiographie imposée. On mesure aujourd'hui l'incongruité d'une telle formule.

En même temps, il faudrait distinguer entre les « autobiographies communistes d'institution » – rédigées par les cadres du parti communiste, à la demande de la « commission des cadres »¹, et ces autobiographies des opposants du système (qu'ils fussent paysans, bourgeois ou intellectuels). L'élément biographique s'inscrivait donc comme une étape essentielle dans le processus d'invention de l'homme communiste, de l'« homme nouveau », comme on l'appelait à l'époque. Tout dossier de cadres commençait ainsi par une autobiographie.

Claude Pannetier et Bernard Pudal, se penchant sur les archives françaises, proposent une définition de l'autobiographie communiste d'institution, que nous citons, avant de la commenter et l'adapter au cas qui nous préoccupe :

Prise dans les jeux d'une institution-appareil, l'autobiographie communiste d'institution, suivant les usages qui en seront faits, est tout à la fois un rite d'institution, le curriculum vitae d'un postulant au rôle de fonctionnaire de la « révolution », une des pièces d'un dossier d'épuration possible, un moment privilégié d'objectivation sociologique de soi, un acte oral ou d'écriture où se mêlent, selon des combinaisons multiples et chaque fois spécifiques, remise de soi et distance à l'institution.²

Premièrement, il convient de préciser que cette définition correspond dans ses grandes lignes à la fois aux autobiographies des militants du système et à celles de ses opposants.

D'ailleurs, pour les deux catégories de personnes mentionnées (étant soit conviées, soit obligées à rédiger leur autobiographie), et en dépit des différences énormes qui les séparaient, la démarche elle-même était quasi identique. Biographie-modèle ou « bonne autobiographie » pour les uns, biographie-incriminante pour les autres, les « passages obligatoires » du genre les réunissaient sous le même toit.

Biographie-modèle (cadres communistes)³	Biographie incriminante (opposants au système)
<i>Trajectoire sociale idéale</i> : origine ouvrière, situation sociale ouvrière ou paysanne <i>Environnement familial « sain »</i> : parents et compagne militants ou sympathisants du système <i>Relations sociales</i> : privilégier les relations à l'intérieur du Parti ou avec des personnes ayant une position politique militante	<i>Trajectoire sociale à bannir</i> : origine sociale bourgeoise ou de paysans riches <i>Environnement familial malsain</i> : parents vivant à l'étranger ou provenant d'une classe sociale ennemie <i>Relations sociales</i> : la sociabilité réelle

<i>Trajectoire politique</i> : adhérent au parti communiste, participant au mouvement ouvrier...	<i>Trajectoire politique</i> : opposant au parti ou considéré comme tel
<i>Scolarité, formation</i> : la formation politique comme autodidacte est à l'honneur	<i>Scolarité, formation</i> : mépris et méfiance à l'égard des intellectuels ; le communisme rejetait l'esprit et les valeurs spirituelles

Deuxièmement, comme on l'a vu plus haut, les rôles étaient/ pouvaient être interchangeables : moyen de sélection et de promotion pour les militants, le biographique était à tout moment susceptible de se transformer en « dossier d'épuration⁴ [possible] » ; de même, le pire ennemi devenait un collaborateur potentiel dès qu'il acceptait l'offre de renoncer à ses convictions et surtout d'espionner pour le compte du Parti sa famille, ses amis et collègues (donc de trahir).

Pour revenir aux « passages obligatoires » du genre, ils étaient établis par un questionnaire oral ou écrit, qui servait comme base à la rédaction des autobiographies.

Les questions posées aux intellectuels – principale cible des enquêteurs communistes – concernaient :

- la participation à des manifestations culturelles, les lectures, la connaissance des langues étrangères
- la situation politique
- la vie sociale
- la situation de famille (entre autres, si la personne avait des parents qui vivaient à l'étranger, depuis quand, pour quelles raisons ceux derniers avaient quitté le pays, etc.)
- les personnes qui pouvaient donner des références sur l'autobiographe, sur les siens, sur les sujets évoqués dans l'autobiographie⁵.

On peut remarquer facilement la dimension inquisitoriale de ce questionnement, le récit étant circonscrit à un schéma biographique strict (en dépit de l'imbrication de la vie privée et de la vie politique et sociale du sujet, qui laisse une certaine liberté à celui-ci). En même temps, la forme des questions (et souvent les suggestions des réponses) imposera à la longue des formules toutes faites⁶. De ces multiples contraintes (dont on n'a rendu compte que très brièvement) est sorti ce qu'on a appelé depuis « langue de bois », véhiculant une pensée unique, prévisible et donc en tous points contrôlable.

La seconde étape, celle qui suivait obligatoirement toute autobiographie – des militants comme des opposants – l'enquête de vérification : les voisins, les amis devaient confirmer les informations

données par soi-même. Enfin, les « références⁶ » étaient aussi consultées : les collègues de travail, les collègues des études et d'autres personnes connaissant le sujet étaient à leur tour interrogées. Si tout ce matériel ne concordait pas, des étapes de confirmation, puis re-confirmation étaient prévues. Mis à part l'autobiographie (ou les autobiographies), les références en tout genre et les notes d'information-vérification, le dossier comprenait aussi une fiche d'observation.

On comprendra donc que les techniques mentionnées ont envoyé en prison des gens dont l'unique faute était d'appartenir à une classe sociale « condamnée ». Le harcèlement permanent (contrôle du courrier, écoute des conversations téléphoniques), la perquisition du domicile, ainsi que l'autobiographie comme technique de poursuite et aussi d'intimidation ont été fréquents. La chasse aux intellectuels a été une préoccupation constante du régime communiste. Alice Voinescu en faisait partie.

Nous avons consulté le volume *Scrisori de Costesti*⁷, qui réunit – grâce au travail et à la passion de Constandina Brezu, conservateur au musée de la Littérature roumaine de Bucarest – les lettres inédites qu'Alice Voinescu avait envoyées à son amie Florica Rarincescu, de novembre 1952 à novembre 1953, lorsqu'elle était assignée à résidence à Costesti.

Constandina Brezu a eu l'heureuse idée de reconstituer par la même occasion le destin dramatique d'Alice, après l'instauration du régime communiste en Roumanie. Elle a consulté les dossiers de la *Securitate*. Et surtout elle a reproduit des fac-similés de certaines de ces pages, ce qui nous a ainsi permis de voir à quoi ressemblait cette « autobiographie » dont il est question ici.

La raison (ou le prétexte) de la détention d'Alice Voinescu a été sa participation aux réunions, considérées « subversives », organisées par Petru Manoliu. En fait, il s'agissait de réunions philosophiques qu'elle fréquentait depuis 1949. Cette « université » unique en son genre a été considérée par les autorités comme un mouvement de résistance culturelle parmi d'autres (le Cercle littéraire de Sibiu, par exemple). Le premier arrêté fut le conférencier lui-même, suivi de neuf autres personnes, même si le nombre des auditeurs et participants a été bien plus important.

L'écriture comme compensation

Après la fin de cette période de détention, puis d'exil obligatoire à Costesti, et jusqu'à sa mort, en 1961, Alice Voinescu vivra modestement, en fréquentant peu d'amis et en consacrant le plus clair de son temps à la traduction. Le régime communiste lui avait retiré sa pension, si bien qu'après

36 ans d'activité, à la fin de sa vie, elle se retrouvait sans ressources. Elle a continué de tenir son *Journal* (Albatros, 1997), ainsi que quelques écrits autobiographiques (*Lettres à mon fils et à ma fille*, Dacia, 1994).

Le manuscrit de l'Autobiographie

*L'autobiographie est un difficile combat, une tâche presque impossible, pour qui en prend au sérieux les exigences*⁸. Celle d'Alice Voinescu tient sur quatre doubles pages. Nous ne donnerons pas de description du support matériel (qualité et dimensions du papier, couleur de l'encre, etc.) n'ayant pas vu les originaux. On pourrait, d'après le tracé fin, supposer qu'Alice Voinescu avait utilisé un stylo à encre noire. L'écriture, petite, mais entièrement lisible, couvre la totalité de la feuille, les derniers mots d'une ligne étant souvent plus serrés, voire penchés vers le bas afin de tenir sur la page. Il n'y a pratiquement pas de ratures ni d'ajouts ultérieurs. Souvent, la phrase est très courte et sans rapport avec celles qui la précèdent, suggérant peut-être qu'elle est la réponse à une question de l'interrogatoire qu'elle avait subi. L'abondance des dates citées apparente cette autobiographie à un *curriculum vitae* d'un type spécial, puisque les détails trop personnels, notamment ceux concernant son enfance, les difficultés de sa mère après le décès du père, frappent le lecteur d'aujourd'hui. De même, on est étonné devant le grand nombre des noms propres (tant étrangers que roumains) mentionnés dans si peu de pages. Certes, la vie d'une personne est faite de ses rencontres avec les autres gens, de ses relations familiales, mais cette volonté de balayer dans à peine quelques pages toutes les relations personnelles importantes qui ont joué un rôle dans une vie doit surprendre le lecteur occidental non averti.

On précise ainsi rigoureusement les noms et les adresses de la famille et des parents proches, leurs fonctions, et jusqu'à la fortune des sœurs et de la belle-sœur ; on énumère les produits d'alimentation (sans oublier de mentionner le poids des colis reçus) que des amies lui envoient de l'étranger. Quel intérêt pouvaient avoir tous ces détails qui nous apparaissent aujourd'hui dérisoires ? et, surtout, comment poursuivre les accusations (mais quelles étaient les accusations ?), après la lecture de ces pages ?

Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de remarquer que le schéma autobiographique présenté plus haut a été scrupuleusement respecté. Tous les « passages obligatoires » y sont présents, avec une prépondérance donnée à la formation professionnelle et aux séjours répétés à l'étranger. L'ordre chronologique est généralement respecté. Cependant, on constate que cette chronologie est bâtie sur une redondance : un premier fil va de la naissance (je soussignée, née le...) jusqu'à la présentation de la famille (ses

sœurs, maris et enfants de ses sœurs...). Il suit alors un brusque retour en arrière, jusqu'à l'âge de six ans (presque l'âge de raison !), quand débutent l'école, l'apprentissage des langues... Nous comprenons que la *faute* est déjà là, qu'il n'y aura pas lieu de l'effacer : *À l'âge de 6 ans je savais lire...*

Toute cette seconde partie (d'une étendue égale à la première) traite – à l'exception d'un petit paragraphe, où il est question du changement de domicile pendant la guerre et l'après-guerre – de la formation intellectuelle, de divers choix qui y sont liés et de la situation professionnelle de l'autobiographe. Compte tenu de la place occupée par cette thématique, nul doute n'est permis : le plus grand effroi du système communiste – son obsession – se dessine sous nos yeux. La raison, l'individualité, la liberté de pensée...

Et l'émotion nous saisit devant le timide essai (renouvelé ci et là, au gré des événements évoqués) de cette « autobiographe captive » pour se disculper d'une accusation soupçonnée plus que véritablement connue : *Ma vie s'est écoulée tranquillement entre ma famille et l'école*. Et l'autobiographe finira par se remettre à d'autres, avec l'espoir qu'ils pourront – en témoignant en sa faveur, en confirmant ses dires – obtenir sa disculpation, mieux qu'elle ne l'ait fait par son écriture.

Notes :

¹ Souvent ces autobiographies d'institution étaient envoyées à Moscou, car elles constituaient un élément fondamental de la politique communiste de sélection, mais aussi de contrôle des cadres dans le mouvement communiste.

² « Écrire son autobiographie », Les autobiographies communistes d'Institution (1931-1939), en collaboration avec Claude Pannetier, *Genèses*, 23, 1996, p. 53-75.

³ Nous nous sommes inspirés de l'étude de Claude Pannetier et de Bernard Pudal : *Une recherche prosopographique en cours fondée sur les autobiographies communistes d'institution en France*.

⁴ L'histoire même du communiste n'a été qu'une vaste campagne d'épurations, tant internes qu'externes. L'« ère du soupçon » généralisé, où tout le monde était et se savait épié.

⁵ La question des références se posait doublement : qui étaient les personnes pouvant confirmer les points essentiels de cette sorte d'autobiographie-déclaration sur l'honneur (étaient-elles dignes de confiance et notamment de la confiance du Parti ?) et la confirmation elle-même (c'est-à-dire l'autobiographie était-elle véridique ?).

⁶ Claude Pannetier et Bernard Pudal parlent même d'une confiscation de la parole, d'une sorte de « régulation » de celle-ci opérée pendant la période d'apogée du stalinisme, qui ne laisse presque plus de place à l'autobiographe.

⁷ Alice Voinescu, *Scrisori din Costesti*, Albatros, București, 2001. Éditeur scientifique : Constandina Brezu.

⁸ Philippe Lejeune, « Vers une grammaire de l'autobiographie », 15 février 2007, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14217>.

Annexe :

L'autobiographie d'Alice Voinescu, traduction du roumain en français : Dorica LUCACI

Je soussignée Alice Voinescu, née le 12 février 1885, à Turnu Severin, fille de Steriu Steriad et de Marie Poenaru, d'origine sociale bourgeoise ; ils ont possédé comme fortune 250 ha de terrain agricole et une maison pour habiter. Mon père a fait une politique libérale, ma mère ne s'est pas intéressée à la politique. Les deux sont décédés. Je possède une licence en lettres et philosophie, obtenue à Bucarest et le doctorat de philosophie à la Sorbonne (Paris). Je n'ai pas eu et n'ai pas de fortune personnelle. Ni avant ni après le 23 août, je n'ai fait de la politique. Je suis veuve depuis 10 ans après la mort de mon mari, l'avocat Stelian G. Voinescu.

J'ai visité des pays étrangers : l'Allemagne en 1908-1909, où j'ai étudié la philosophie (à Lipsca). La France, où j'ai poursuivi l'étude de la philosophie, entre 1909-1910. Je suis rentrée au pays pour neuf mois afin de m'occuper de ma mère qui s'éteignait d'un cancer. J'ai retourné en Allemagne entre 1911-1912 pour poursuivre, à l'université de Marburg en der Lahn, les cours des professeurs Hermann Cohen et Paul Natorp, dont traitait ma thèse de doctorat proposée à la Sorbonne, où je l'ai d'ailleurs soutenue le 26 mai 1913, après un séjour à Paris entre mai 1912 et 1913.

Après mon retour au pays et mon mariage, je ne suis plus retournée à l'étranger jusqu'en 1927, lorsque j'ai participé à un congrès de l'Association des femmes chrétiennes, à Dasel, en Allemagne. Ensuite, j'ai été invitée aux débats littéraires et philosophiques qui avaient lieu à l'« Abbaye de Pontigny », avec des professeurs, écrivains et artistes de tous les pays du monde, en vue de la réconciliation mondiale. J'y avais fait connaissance avec des personnalités connues de la culture mondiale, tels Paul Langevin, Paul Desjardins, Charles du Bos, André Gide, Roger Martin du Gard, Jean Schlumberger et Madame Marie van Rysselberghe, avec qui j'ai continué à avoir une correspondance amicale – c'est-à-dire un échange de vœux à l'occasion des fêtes.

Je correspond plus souvent avec deux amies d'études : Mme Dr. Brace Gillot et Mme Jeanne E. Toulouse, veuve du célèbre psychiatre. Elles m'envoient parfois des colis avec des médicaments, de même que du cacao en poudre, du café, du thé et du chocolat. De tels colis (de 500 gr) m'envoie aussi Mme Jacob, une autre connaissance parisienne.

J'ai reçu ces derniers temps deux lettres de M et Mme W. Marcus de Palestine et de mon ancien étudiant Brebu, parti à Tel-Aviv.

En 1939, j'ai été envoyée en Angleterre par les Fondations royales pour étudier le mouvement chrétien appelé « le groupe d'Oxford », qui désirait la paix et la conciliation du monde par l'application de l'enseignement chrétien au-delà de toutes les différences de dogme qui désunissent les gens. La dernière fois, je suis allée à Paris et à Pontigny en septembre 1938.

Jugée ou condamnée jusqu'à présent, je ne l'ai pas été.

Je connais comme langues étrangères : le français, l'allemand, l'anglais et très peu l'italien.

J'ai deux sœurs :

- 1) Valeria Muzicescu, 69 ans, veuve, ancienne enseignante, elle n'a pas

possédé et ne possède pas de fortune. Elle a été aussi pendant 15 ans traductrice au ministère des Affaires étrangères. Elle vit de la retraite de son mari, le professeur Nicolae Muzicescu. Elle habite au 15 ou 16, rue Nicolae Iorga.

- 2) Marietta Ion Sachelarie, 61 ans, épouse de Ion Sachelarie, ancien avocat et actuellement dactylographe à domicile auprès de l'Institut roumain-soviétique.

Aucune de mes deux sœurs n'a jamais fait de politique. Elles habitent ensemble.

Je n'ai pas d'enfants.

Mes parents proches :

- 1) Aurora Satinover, épouse de M. Nicu Satinover – habitant Bucarest, au 12, rue Batiștei. Elle possède l'appartement dans lequel elle vit. Ils n'ont jamais fait de politique. Nicu Satinover est professeur à la faculté d'Agronomie et il travaille aussi au ministère de la Production.
- 2) Ion Paul Sachelarie, ingénieur à l'IPI, c'est mon neveu et habite avec sa femme Micaella dans le même appartement que moi, bd Ana Ipatescu 11 A, 2^e étage. Sa femme est elle aussi fonctionnaire à IPP.
- 3) Maria Ana Muzicescu, fille de ma sœur Valeria Muzicescu – fonctionnaire au ministère du Bâtiment – habite avec sa mère au 15 ou 16, rue Nicolae Iorga.

À l'âge de 6 ans je savais lire – j'ai fait 3 classes primaires à l'école Costescu de Turnu-Severin. La 4^e classe de l'école primaire, je l'ai faite à l'institut Sainte Marie, où je suis restée jusqu'au baccalauréat. Puisque cette école n'avait que des cours libres et de langues, j'ai préparé mes études de lycée à la maison, l'après-midi, avec des professeurs, et j'ai passé les examens au lycée de garçons de Turnu-Severin : le lycée Trajan.

J'ai passé l'examen de collège l'été 1903, et à l'automne je me suis inscrite à la faculté de lettres et de philosophie de Bucarest, où j'ai étudié jusqu'en 1908, obtenant la licence en philosophie, mention *magna cum laude*. Mon père décédant en 1902, ma mère a dû vendre les terres pour nous élever et payer nos études.

Puisque j'étais une bonne étudiante, mes professeurs MM. Titu Maiorescu et Ciotica Radulescu-Motru ont insisté auprès de ma mère pour qu'elle m'envoie continuer mes études à l'étranger. Malgré sa maladie cardio-vasculaire, j'ai pu me consacrer sérieusement à la spécialité philosophique que j'avais choisie et, après deux ans d'études en Allemagne (1908-1909, à Lipsca, et 1911-1911, à Marburg), deux années d'études à Paris (1909-1910 et 1912-1913), j'ai pu passer mon doctorat à la Sorbonne, avec le sujet « Les néokantien de Marburg ». Ma thèse a été présentée par les professeurs Lévy-Brühl, Victor Delbos et Lalabde à l'académie de Sciences morales de Paris. Les professeurs de Paris m'ont proposé de rester en France, de devenir Française et d'être envoyée avec d'autres jeunes professeurs français aux instituts français de l'étranger. J'ai refusé pour rester Roumaine et servir mon pays. Je suis donc revenue à Turnu Severin, l'été de l'année 1913, où habitait ma sœur aînée. Elle était mon unique foyer après la mort de notre mère. L'hiver

1914, je suis arrivée à Bucarest, habitant avec la famille Nasta (la mère du professeur Marius Nasta) et en 1915 – jusqu'en septembre, quand je me suis mariée, j'ai habité au foyer de filles Moteanu, la directrice étant mon amie puisque j'avais déjà été interne là-bas pendant mes études universitaires. Le 6 septembre 1915, j'ai épousé l'avocat Stelian G. Voinescu et nous nous sommes établis à Braila, où mon mari voulait se faire une clientèle.

La guerre de 1916 a éclaté et nous sommes restés à Braila jusqu'en mars, lorsque nous avons pu arriver à Bucarest et nous avons habité chez ma belle-mère, Maria Voinescu, au 16, rue Romulus. Ma belle-mère a vendu la maison et a déménagé avec sa fille, mariée Satinover. Après 1919, nous avons habité au 185, Calea Calarasi. En 1922, j'ai été nommée professeur d'esthétique et littérature dramatique au conservatoire de Musique et Art dramatique de Bucarest. Jusqu'à cette date, j'avais donné des conférences et j'avais collaboré à la *Revue de philosophie*. J'ai été pendant 5 ans professeur non-titulaire, puis, à la suite d'un entretien avec un jury universitaire, j'ai été promue titulaire.

Ma vie s'est écoulée tranquillement entre ma famille et l'école. Le long des 26 ans où j'ai été professeur, on m'a sollicitée pour collaborer à diverses œuvres culturelles. [...]

En février 1948 j'ai été mise à la retraite. Entre 1949-1951, j'ai vécu de ma retraite de 10 mille lei et des aides de mes amies, soit de l'argent, soit de la nourriture et des vêtements. Pour tout besoin, je m'adresse à ma belle sœur Aurora Voinescu, puisque mes sœurs sont pauvres.

J'ai été une bonne citoyenne, et honnête, pendant toute ma vie, j'ai respecté l'ordre public, la loi et tous les règlements, et je me considère une personne droite qui n'a jamais eu d'autres intentions que de servir sa patrie et la Constitution sur laquelle j'ai juré. Comme j'ai juré sur la Constitution de la République populaire roumaine, je déclare sur l'honneur ne m'avoir jamais rendue coupable de pensées ou d'intentions subversives.

Garantissent pour l'honnêteté de ma vie et pour la vérité de ce qui précède :

Le père et académicien Gala Galaction

M. le prof. dr. Marius Nasta, académicien

M. le prof. dr. Ionescu Mihaiesti, académicien, [...]¹

ALICE VOINESCU

Mes livres sont parus à l'éd. Fundatiilor, présid. Prof. Alexandru Rosetti :

En 1936, *Montaigne, vie et œuvre* ;

1941 – *Aspect du théâtre contemporain* ;

1946 – *Eschil*.

Ils n'ont pas été censurés.

Ceci est mon autobiographie que je donne, soutiens et signe.

A. VOINESCU

Note :

¹ Suit une énumération de sept autres noms.

La représentation de Jean Calvin comme homme de souffrance : autobiographie spirituelle et biographie humaniste à la Renaissance

Olivier MILLET

Université de PARIS 12
olivier.millet@wanadoo.fr

Résumé : Calvin a diffusé publiquement une image de lui comme homme de souffrance, sacrifiant sa santé et sa vie aux labeurs de sa charge d'homme d'Église. Après sa mort, cette image a été reprise et systématisée par les premiers biographes qui ont rendu hommage au réformateur protestant. Notre contribution situe les trois sources majeures de la représentation de cette souffrance l'une par rapport à l'autre et par rapport aux modèles biographiques disponibles dans l'humanisme de la Renaissance, notamment par rapport à Érasme et à Budé. La vocation de Calvin à une fonction publique était contraire à son tempérament d'intellectuel voué aux études ; les charges écrasantes et les oppositions que cette charge impliquait ont aggravé l'état maladif provoqué par le travail acharné qu'il avait fourni quand il était un jeune étudiant ; cet état maladif n'a pas empêché Calvin de remplir sa mission et de produire ses ouvrages. Le modèle sous-jacent n'est pas celui d'une vie de saint, mais il relève d'une conception humaniste et héroïque (les « travaux d'Hercule ») selon laquelle les peines éprouvées au risque de sa vie sont le prix à payer pour une grande œuvre. Calvin christianise évidemment cette vision pour la mettre au bénéfice de la cause religieuse à laquelle il s'est consacré et qu'elle tend ainsi à légitimer.

Mots-clés : Réforme, Calvin, humanisme, souffrance, autobiographie

La souffrance, notamment physique, joue un rôle important dans la vie de Calvin, vie du corps mais aussi de l'esprit. Très tôt la souffrance a été un thème important dans le message réformateur de Calvin. À la fin de sa dédicace au roi François I^{er}, l'auteur de *l'Institution de la religion chrétienne* écrit, dans le contexte de la persécution par la justice royale des évangéliques français, en 1535 :

(...) si ces impétueuses furies, sans que tu y mettes ordre, exercent tousjours cruauté par prison, fouetz, gehennes, coupures, brûlures, nous certes comme brebis dévouées à la boucherie, serons jettés en toute extrémité. Tellement

néanmoins, qu'en notre patience nous posséderons nos âmes, et attendrons la main forte du Seigneur, laquelle, sans doute, se montrera en saison, et apparaîtra armée, tant pour délivrer les pauvres de leur affliction, que pour punir les contempteurs.²

Les souffrances mentionnées sont concrètement physiques, et c'est la *patientia* qui leur répond. Calvin s'identifie totalement aux persécutés, en parlant à la première personne. L'opposition du corps souffrant et de l'âme triomphante s'appuie sur un thème biblique de *la main forte* de Dieu (cf. entre autres 1 Pierre 5, 6), mais elle est aussi un écho terriblement ironique du préambule de l'édit royal de Coucy, de juillet 1535, qui évoquait en ces termes le supplice des évangéliques condamnés et repentants au moment de leur exécution :

(...) à la fin de leurs jours et heure de leur supplice délaissés de la main de notre Seigneur, ains (= mais) en soi retournant vers lui et sa bonté infinie lui ont demandé grâce et miséricorde, et ont fait pénitence publique et repentance de leurs dites erreurs, et sont morts comme bons chrétiens et catholiques, à la louange de Dieu et exaltation de son Église.³

Calvin inverse donc la perspective officielle, il remplace la pénitence catholique par la patience évangélique et le thème de l'abandon des coupables par le secours qu'ils reçoivent de Dieu. Mais ce qu'il transforme aussi, c'est le sens traditionnel de la souffrance chrétienne, à la lumière de la théologie réformatrice. Car évidemment il rejette l'idée d'une utilité spirituelle partagée de la souffrance (et donc le purgatoire et la réversibilité des mérites). Il cite à ce sujet, dans *l'Institution*, le pape Léon :

Les justes ont reçu couronne pour eux, et non pas donné aux autres: et de leur souffrance nous avons exemples de patience, et non pas le don de justice: car chacun d'eux a souffert pour soy, et nul n'a payé la dette des autres, sinon le Seigneur Jésus, auquel nous sommes tous morts, crucifiés et ensevelis.⁴

Les fidèles participent aux souffrances du Christ, notamment quand ils témoignent par leurs souffrances de leur fidélité à la Parole de Dieu. Mais Calvin lui-même a échappé, en s'installant hors de France, à Genève, à la forme ultime de cette participation, celle du martyr. Lui est donc restée la part de souffrance qui relève de la morale chrétienne commune. Les afflictions sont utiles pour nous détacher de ce monde, elles nous servent d'avertissement et de correction divine, et elles sont des aiguillons pour enflammer l'ardeur de prier.⁵ Après avoir rapidement signalé les types de souffrance que Calvin écarte, j'insisterai sur les trois sources majeures de souffrance pour Calvin : sa vocation de réformateur, la charge écrasante de travail que cette charge implique, et les maladies que ce travail écrasant a provoquées ou aggravées. Je voudrais souligner les liens entre ces trois

domaines, chacun déterminant le suivant, et indiquer à ce sujet les modèles culturels et spirituels qui permettent à Calvin de parler de ses propres souffrances comme il l'a fait.

On chercherait en vain dans l'œuvre de Calvin des représentations et des expressions de la souffrance que sa doctrine exclut *a priori*. Parmi elles, les représentations « naturalistes » du Christ comme homme de douleur, dont on sait qu'entre 1300 et 1600⁶ elles se caractérisaient par la brutalité réaliste de leur représentation. Ces représentations entraînaient des phénomènes parallèles dans la représentation et l'expression de la souffrance des chrétiens, par exemple des martyrs et de certains saints. A cette tradition s'opposait par ailleurs une autre tendance, qui s'affirmera de plus en plus avec la Réforme protestante et la Contre-Réforme catholique, celle de la préservation de la *dignitas* d'une souffrance davantage intériorisée et exprimée selon des normes éthiques et esthétiques qui en facilitaient la socialisation dans un monde imprégné de valeurs humanistes.

De toute façon, pour Calvin, il ne peut pas être question de rédemption par la souffrance envisagée comme mortification procurant des mérites. La théologie du réformateur exclut en particulier l'idéal monastique, puis franciscain, selon lequel les passions du corps doivent être retenues par la force de la douleur au moyen de mortifications volontaires (jeûnes, flagellations, etc.), selon l'idée que les corrections infligées au corps (dans la joie de l'esprit !) permettent à l'âme de progresser vers une perfection de nature spirituelle, et donc que la souffrance du corps est un moyen du salut de l'âme. La Réforme a exclu la conception selon laquelle utiliser son corps par la souffrance est un instrument de salut, et donc la dévotion par et pour la souffrance, typique de la spiritualité des XIV^e-XV^e siècles et au-delà. Les modèles mystiques de type franciscain sont donc exclus : pas de recherche de l'imitation du Christ à travers une reprise active et volontaire de ses souffrances, au moyen d'une conformité physique avec le Christ de la Passion. Ce modèle est accusé par Calvin d'être une imitation singeresse et idolâtre. Il revient en effet, aux yeux de Calvin à définir la sainteté par l'imitation de la Passion du Christ comme *œuvre* de la foi, ce qui est exclu par la doctrine réformatrice de la justification par la seule foi. Ce modèle peut être accusé de prétendre à une nouvelle incarnation, alors que le corps du Christ, désormais triomphant par son ascension, est éloigné de nous comme le ciel l'est de la terre. Il y a donc le rejet de l'expression de la souffrance comme instrument d'une présence rendant visible et active dans le monde la grâce de la rédemption.⁷

Enfin, Calvin est étranger à la tendance chrétienne (et stoïcienne) rigoriste qui exclut du champ des affections acceptables le sentiment de pitié et donc aussi de pitié pour soi; pour lui, on a bien le droit de pleurer.

Cette question était très débattue dans les cercles de l'évangélisme français, et l'on constate que le réformateur partage sur ce point les positions, déjà plus ancienne, de Marguerite de Navarre.⁸

Dans ce contexte théologique et spirituel, de quelle manière Calvin est-il devenu un homme de souffrance ? Il convient, pour comprendre les énoncés correspondants, de partir du récit fondateur qu'il a donné de sa vocation de réformateur. La souffrance de Calvin est essentiellement liée à Genève, et donc à sa vocation de réformateur de cette cité. Jusqu'à l'été 1536, Calvin est un jeune humaniste prometteur, et déjà un homme de plume au service de la Réforme, en France et en Europe. Les dés sont déjà jetés, mais l'auteur de *l'Institution* ne sait pas encore ce que cela signifie exactement pour lui. Or Calvin a entendu à Genève l'appel de Guillaume Farel, et il a interprété son aventure genevoise, qui commence alors, à la lumière d'un modèle biographique de « conversion » d'origine biblique. Ce scénario est essentiel pour comprendre comment il conçut ensuite sa propre existence et son rôle historique. Le modèle narratif correspondant est celui des prophètes bibliques appelés par Dieu à devenir les messagers de la Parole divine pour leur peuple ou même pour les autres nations, alors qu'ils ne s'y attendent pas. La première vocation de ce type, dans la Bible, est celle d'Abraham, au prix de l'exil loin de sa terre natale. Les « appelés » suivants essayent de se soustraire à leur vocation en s'excusant, comme par exemple Moïse ou Jérémie ; ils n'en ont pas a priori les dons, comme Moïse ou David, ou même ils cherchent à échapper à l'appel divin en fuyant, comme Jonas. Paul, dans le Nouveau Testament, illustre à son tour ce schéma en le poussant à son terme : sa « conversion » au Christ est celle d'un homme qui a même résisté à l'Évangile en le persécutant. Le grand texte « autobiographique » de Calvin, la Préface à son Commentaire des Psaumes de 1557⁹, exploite cette manière de penser et de se représenter sa vie, à une époque où la psychologie n'existait pas, et où les contradictions de la personnalité et de la conscience ne pouvaient être pensées qu'à travers des images-modèles. Calvin y explique en effet comment sa vocation de réformateur s'est imposée à sa personne *malgré lui*. Sa conversion a été un changement d'orientation « subit », non prémédité. Ensuite, il raconte qu'à peine débutant dans la foi évangélique, il découvrit qu'il était déjà un maître pour ceux qui l'écoutaient. Mais caché à Bâle, l'auteur de *l'Institution* n'aspirait qu'à rester anonyme. Reconnu par Farel à Genève comme auteur de ce livre, et en quelque sorte mis devant les faits, il commence par refuser « quelque certaine charge », mais connaît déjà ses premières luttes genevoises. Si Calvin oppose en général, comme les autres réformateurs, la parole de Dieu à la légitimité de la hiérarchie de l'Église romaine, et justifie ainsi la Réforme en général, en ce qui le concerne subjectivement, la question posée est celle-ci :

suis-je réellement fait pour cette mission qui m'échoit ? La réponse de Calvin est claire : non ! Malgré mes compétences, mon tempérament est celui d'un homme d'étude et de bibliothèque, « un pauvre escolier timide comme je suis et comme je l'ai toujours été », dit-il, pas celui d'un porte-parole public chargé de guider une communauté concrète et donc d'affronter les soubresauts de la vie collective, les *negotia* d'une responsabilité publique.¹⁰ L'horreur de Calvin devant cette perspective explique un premier mouvement de recul face à Farel, et les souffrances, physiques et morales, qu'éprouva ensuite le réformateur tout au long de sa carrière. Mais en même temps la tentation du refus, que sa raison conseille, est pour lui la preuve que sa vocation n'est pas un choix arbitrairement personnel. L'appel des autres (Farel), celui, objectif, d'une situation donnée (Genève), est le signe que le choix ne lui appartient plus, s'il veut obéir à Dieu. Sa propre répugnance signifie que ce n'est pas lui qui est le maître de la situation, mais la providence divine, à laquelle, ultime acte de foi et véritable conversion, il se livre. Scénario fondamental, que Calvin va revivre une seconde fois, quand, chassé de Genève en 1538 après un premier échec, il croit en se réfugiant à Bâle retrouver enfin la paix de ses chères études, mais il y reçoit bientôt deux appels successifs. Celui de Martin Bucer, qui a besoin de lui pour guider, comme pasteur, la communauté des réfugiés francophones de Strasbourg. Là, refusant de participer aux « grandes assemblées » (manière de dire qu'il n'avait à Strasbourg pas de responsabilité de premier plan), il prend part cependant, à la demande des autorités strasbourgeoises, aux réunions d'Empire en vue d'un accord entre protestants et catholiques. Ensuite, en 1541, c'est le rappel à Genève, qui ne peut se passer de lui. Il revient comme un berger vers son « troupeau », mais avec « tristesse, larmes, grande sollicitude et détresse ». Ces aléas confirment chaque fois sa conscience dans la certitude de sa vocation, à la fois préparée par ses études et reçue comme appel extérieur s'imposant à lui. Calvin n'a donc pas trouvé les signes de sa vocation dans un itinéraire personnel ni à l'occasion d'expériences spirituelles. Des signes lui ont toujours été adressés par les autres ou par les circonstances, et, c'est essentiel pour notre propos, la vocation prend à rebours le naturel (en terme médical, le tempérament) de l'individu qu'il est. C'est pour lui un gage de l'authenticité de la voie à suivre. Le chemin qui s'ouvre est légitimé parce qu'il résulte d'une objectivation totale du souci de soi, et du refus d'envisager sa propre histoire comme une quête, celle de sa propre identité comme cohérence intérieure ou comme réceptacle de l'Image divine. Le modèle n'est pas, à la différence d'un saint Augustin, celui d'un itinéraire de salut comme retour à soi et à Dieu, mais celui d'une existence soumise à une épreuve continuelle, d'origine divine. Cette conception est cohérente avec la conception réformatrice de la grâce

divine. Au lieu de passer par la nature de l'individu, elle justifie l'homme en remettant au contraire en cause toute idée d'une consistance anthropologique de la nature humaine, d'une aptitude naturelle ou disponible pour le salut. Elle accentue aussi la signification spirituelle de la souffrance, envisagée non pas comme œuvre, mais comme instrument d'une épreuve.

Ce récit « autobiographique », que Calvin présente en 1557 comme celui de sa « Passion » et de son imitation, découverte après coup, du sort de David (et à travers lui, implicitement, du Christ), met ainsi en valeur de manière très particulière l'idée que son existence a été conduite par la main secrète de Dieu. C'est ainsi que Calvin devint « réformateur », à travers les contradictions de sa personnalité. Exploiter toutes les compétences que le jeune homme Calvin avait acquises jusque-là pour les mettre au service de cette mission, et s'abandonner à une volonté divine qui ne tient pas compte de sa personnalité (celle d'un intellectuel timide et émotif) se confondent désormais pour Calvin. Lettré épris d'études humanistes et bibliques, il va se transformer en *leader*, et payer le prix de cette tension en devenant homme de souffrance.

Pour illustrer le poids de la charge genevoise dans l'esprit de Calvin, et l'importance de ce thème pour la constitution de l'image du réformateur comme homme de souffrance, il suffit de rapprocher deux lettres du réformateur. Dans la première, adressée en septembre 1540 à Farel¹¹, Calvin, qui était alors installé à Strasbourg, s'excuse de ne pas avoir pu agir dans une affaire comme Farel le lui avait demandé, en expliquant qu'une maladie l'en a empêché. C'est la première lettre conservée de Calvin dans laquelle nous trouvons une longue description, chronologique et clinique, d'un état physique dégradé. Dans ce compte rendu médical, Calvin explique également qu'à sa maladie s'ajoutait le refus de reconnaître publiquement qu'il était malade, et l'insistance sur des soucis domestiques concomitants. La dimension psychosomatique de sa maladie n'échappe pas au lecteur moderne. Il n'a donc pas pu agir, explique-t-il, car cela aurait signifié « résister contre Dieu » (*cum Deo pugnare*) ! L'épistolier utilise un terme pour résumer de manière ses souffrances physiques : il a enduré des *excruciatu*s, des tortures. Un an plus tard, Calvin est revenu définitivement à Genève ; il a, pour reprendre l'expression de cette lettre, définitivement renoncé à *cum Deo pugnare*; comme le dira, après sa mort, Théodore de Bèze dans sa biographie du réformateur, il a « suivi malgré lui sa vocation. »¹² Calvin adresse ensuite, en septembre 1541, une lettre à Farel dans laquelle il lui demande son assistance dans la terrible tâche qui est désormais la sienne au bord du Léman. Il supplie son ami, et utilise pour cela un argument pathétique : « *nisi vultis me frustra excruciar*i ac sine

commodo esse miserrimum » : « si vous ne voulez pas que je sois torturé en vain, et que je sois, sans avantage pour personne, le plus misérable des hommes »¹³. Genève et ses responsabilités, locales et internationales, seront en effet pour Calvin une *torture* ; cette torture morale impliquera les souffrances proprement physiques, des *excruciatu*s ; c'est le prix sacrificiel que le réformateur va payer pour réaliser, avec sa vocation publique genevoise, le bien public (*commodum*) qu'elle sert. Le même vocabulaire de la torture apparaît une dernière fois, dans la *Vita Calvini* de Bèze, mais dans un autre contexte. Il s'agit de l'année 1557 et des persécutions exercées à Paris contre les réformés: leur nouvelle, dit cette biographie, a torturé (*excruciatu*) le réformateur français installé à Genève.¹⁴ Ainsi, les différentes « tortures » éprouvées par Calvin sont reliées entre elles par un fil rouge sémantique : maladies personnelles, charge genevoise, puis identification pathétique aux réformés français impriment dans la personne de Calvin des marques ordinairement réservées aux martyrs de la foi chrétienne. Calvin, au cours de son existence, n'a pas eu à affronter lui-même le martyr, mais il en a vécu l'épreuve de manière substitutive, à cause de l'intensité des souffrances entraînées par sa vocation genevoise, et à travers un transfert symbolique qui implique aussi bien son corps que son esprit.

Précisons deux points à propos du récit autobiographique composé par Calvin en 1557, et dont le schéma a informé dès 1536-1541 toute son existence. Le premier, qui concerne l'étendue de cette charge, c'est que Calvin envisage sa vocation à Genève comme une vocation à une charge publique de premier plan, remplie de *negotia*, d'affaires publiques à traiter. Cette charge implique en particulier des luttes et des controverses, elles-mêmes source de souffrance, parce qu'elles impliquent des adversaires, qui vous font souffrir, et qu'elle exige un tempérament – l'activation des passions de la mélancolie et de la colère – qui fait souffrir. Deuxièmement, cette charge publique de premier plan implique pour Calvin un élargissement de ses responsabilités (et donc des *negotia* source de souffrance), au-delà de la cité de Genève, à l'ensemble de la cause de la Réforme en France et en Europe. Il y a dans l'esprit et dans la stratégie réformatrice de Calvin, un lien étroit entre le poids de sa charge genevoise et celui des affaires si nombreuses dans lesquelles il intervenait sur le plan européen. Je ne peux pas développer ce point, qui appartient plutôt aux historiens de la réforme européenne du XVI^e siècle.

Dans la préface de son Commentaire des Psaumes, quand Calvin donne son récit de sa vocation d'homme d'Église, il mentionne les combats qu'il a dû mener à partir de 1541 comme autant d'épreuves amères qui lui ont fait partager l'expérience de David : détresse, et recours placé en

Dieu seul. Énumérant les obstacles qu'il a dû affronter, le réformateur mentionne les risques personnels et physiques encourus à Genève, qui ont même mis sa vie en danger, ainsi qu'une période de cinq années de lutte pour maintenir dans la cité de Genève la discipline ecclésiastique. À ces épisodes concrets, qui impliquent en fait les soubresauts de plus de dix ans de vie genevoise, il ajoute les souffrances provoquées par ceux qui ont calomnié son ministère. Calomnies personnelles, sur des questions d'argent, sur sa prétendue tyrannie, sur son mode de vie qui serait luxueux. Mais il y a aussi les calomnies liées aux controverses qu'il a menées au sujet de questions diverses : providence et prédestination, libre-arbitre, question eucharistique et attaques de certains théologiens luthériens, ainsi que des catholiques. Les dernières lui sont les moins pénibles ; en revanche, celles de ses frères dans la foi (entendons, les luthériens) relèvent à ses yeux d'une véritable trahison « domestique ». Le récit de cette préface présente ainsi les difficultés du ministère de Calvin, mais aussi les controverses auxquelles le réformateur a pris part, à la lumière d'une idée rectrice, d'ordre biographique et spirituel, celle de l'épreuve subie pour la cause de Dieu par un homme qui a pu expérimenter la pertinence, et donc la vérité de la parole de David dans les Psaumes. Ce rapport d'identification entre le texte des psaumes et les expériences de Calvin présente l'avantage secondaire, pour l'homme d'Église, le théologien et l'écrivain, de légitimer la dimension polémique de son œuvre : elle lui a été imposée par la méchanceté, morale et intellectuelle, des autres ; sa signification spirituelle résulte d'une vocation divine ; elle fait partie d'une identité personnelle difficile à vivre. Théodore de Bèze reprendra et amplifiera ce récit des luttes dans les trois versions successives¹⁵ qu'il donnera de sa biographie de Calvin, à partir de 1564.

Dans l'édition que le même Bèze donnera des œuvres de Calvin plus tard, le disciple du réformateur reviendra sur la question : pourquoi tant de controverses ? À la réponse qu'il donne (les adversaires de la vérité sont responsables de ces luttes), il convient d'apporter un correctif : Calvin était spontanément controversiste. De fait, la part polémique de son œuvre date de bien avant sa vocation genevoise, et la polémique religieuse a commencé très tôt dans sa carrière. Son premier traité théologique, la *Psychopannychia* (« sommeil des âmes »), dont la première version restée inédite remonte à 1534, traite de la question, anthropologique, spirituelle et métaphysique de l'état des âmes après la mort. Sur un problème qui semble avoir vivement intéressé les contemporains, Calvin y attaque des adversaires difficiles à identifier, et dont les positions lui semblent en tout cas incompatibles avec la doctrine chrétienne. Ensuite, sa participation à la Bible d'Olivétan, en 1535, manifeste une audace provocatrice extraordinaire. La pièce liminaire que

le jeune humaniste chrétien a rédigée pour cette Bible est une parodie de « privilège ». La Bible, explique le texte de Calvin, n'a pas besoin d'autre autorité que celle qui vient de son statut de Parole de Dieu. Pour exalter la puissance libératrice de la vérité, Calvin disqualifie le contrôle ordinaire de la production du livre imprimé. Rédigée la même année, *l'Épître au roi* retourne contre les adversaires de la Réforme les attaques de ceux-ci contre le mouvement évangélique, et je ne parle pas ici des éléments de controverse, nombreux, de cette première *Institutio*. Enfin, en 1538, Calvin adopte la stratégie littéraire de la publication de lettres, « épîtres » (*Epistolae duae*) prétendument privées, adressées à d'anciennes relations, pour présenter à l'opinion publique une sommation radicale : entre l'Évangile et l'Église romaine, entre une carrière avantageuse et les épreuves de la confession de la foi authentique, entre l'erreur et la vérité, il faut choisir. La doctrine de la justification par la foi, mais surtout le rejet de la messe catholique, sont au cœur de cette controverse.

Calvin aime donc, comme beaucoup d'humanistes de son temps, personnaliser les débats, aller chercher l'adversaire sur son terrain, soutenir la discussion par une éloquence qui implique, avec l'auteur et son public, les sentiments et les affects, bref, des passions dangereuses. Quand en 1557 il donne un bilan provisoire de ses luttes, l'auteur du Commentaire des psaumes s'efforce donc de comprendre rétrospectivement, à la lumière de sa vocation genevoise, cette part de son tempérament individuel comme de sa personnalité intellectuelle et littéraire. Vocation qui à la fois explique ses souffrances, et justifie les méthodes du controversiste.

Une autre dimension, qui implique également des souffrances, de l'œuvre de controverse de Calvin, c'est que les nombreuses et diverses polémiques menées par Calvin sont liées, directement ou indirectement, aux expériences de Genève, même quand leur enjeu se situe en France ou dans l'ensemble de l'Europe. En effet, plusieurs fronts sur lesquels Calvin a engagé des controverses ont une signification également pour la réforme genevoise, même si l'écrivain polémique vise surtout des adversaires extérieurs à la cité. Ces adversaires sont souvent les théologiens catholiques ; or dans Genève même, les autorités pourchassent les vestiges du catholicisme, identifié à la « superstition ». Les adversaires sont aussi les « anabaptistes » et les « libertins ». Or Calvin a rencontré au bord du Léman des anabaptistes en 1537, et ferraillé alors contre eux. D'autre part, il accuse de libertinisme (notion très souple) ses principaux adversaires locaux, les Perrin et Berthelier. Enfin, le réformateur attend de tous une participation active à la vie ecclésiale et à la vie de la foi collective de la cité, et c'est cela que les exilés réfugiés à Genève, et qui souvent ont tout abandonné, viennent justement y chercher ; Calvin ne saurait donc envisager la dissimulation de la foi évangélique par

les « nicodémistes » dans les pays catholiques que comme une malheureuse compromission. Le nicodémisme constitue de fait un front majeur des controverses de Calvin. Genève est donc un laboratoire où Calvin expérimente les exigences de la foi réformée, individuelle et collective, pas seulement sur le plan positif d'une construction confessionnelle, mais aussi sur celui, polémique et douloureux, des résistances que cette construction rencontre.

Quels sont les modèles et les modalités qui permettent à Calvin de formuler l'idée de cette charge comme source de souffrance ? Nous avons déjà mentionné l'opposition entre d'une part la vie privée et les activités liées aux études (*otium*), et d'autre part les *negotia*, les charges d'une vie publique de premier plan. Cette opposition provient de la tradition classique, à travers notamment la médiation de Budé et d'Érasme, chez qui elle joue un rôle essentiel. Érasme et Budé avaient donné, au moyen de la publication de leurs lettres, une image d'eux-mêmes comme auteurs se consacrant à leurs études au point d'y compromettre leur santé, malgré un corps débile et une santé chancelante, par dévouement et par amour pour la cause des Lettres, et en dépit des *negotia* qui réclamaient par ailleurs leur attention.¹⁶ Chez ces deux auteurs, la faiblesse corporelle devient ainsi une marque du dévouement à la cause des études humanistes, la maladie et l'épuisement soulignent l'effort que cette cause leur coûte, et la supériorité spirituelle de la culture authentique de l'esprit par rapport à la sphère matérielle et sociale. D'autre part, nos deux humanistes célèbrent l'*otium* qu'ils s'efforcent de préserver contre la pression de la vie publique, afin de disposer du temps nécessaire à leurs travaux intellectuels et littéraires. Chez Calvin ce schéma disponible est inversé. La vocation genevoise signifie un renoncement définitif à l'*otium*.¹⁷ Les occupations intellectuelles et littéraires (de l'exégète, du prédicateur et de l'écrivain) vont se confondre avec la charge écrasante des *negotia* de l'homme d'Église.¹⁸ La *Vita* latine de Bèze rapporte un mot de Calvin malade et invité à se ménager en 1558-1559 : une vie d'*otium* lui est amère, il ne supporte pas de ne pas se livrer à ses activités ordinaires.¹⁹ *Otium* est alors devenu dans sa bouche le synonyme d'inactivité ou d'inutilité, tout le contraire de ce que ce terme signifie chez nos deux humanistes ! Ce terme désigne même ce qui serait une faute : Calvin s'exclame, en repoussant cette perspective : *me otiosum a Domino reprehendi* ?²⁰ Cependant, comme chez Budé et chez Érasme, la maladie et l'épuisement conservent chez Calvin leur valeur d'argument et de signe en faveur de la supériorité de la cause pour laquelle ils sont risqués et endurés.

Ce parallélisme entre Budé et Érasme, et Calvin d'autre part fait ressortir deux points. D'une part, on a affaire à l'idéal (d'origine aristocratique autant que chrétienne) d'une illustration héroïque à travers les peines

éprouvées au risque de la vie ; Calvin va totalement christianiser ce langage et cette idéologie au bénéfice de sa cause réformatrice. D'autre part, Budé qualifie ceux qui endurent ces peines de *philoponoi*, « gens prenant plaisir à la peine » (expression absente chez Calvin), contre Cicéron, qui opposait à cette notion grecque le qualificatif latin, plus direct et moins paradoxal, de *laboriosi*, « capables de soutenir des labeurs », terme ordinaire chez Calvin et dans son milieu. Une seule occurrence, à ma connaissance, d'un équivalent de la *philoponia* se rencontre à propos de Calvin ; c'est dans la biographie française publiée sous le nom de Colladon :

Or lui ne pensant point à sa fièvre, ou n'y voulant point penser (tant il prenait grand plaisir de servir l'Église) un bien peu devant qu'il sortît de sa maison pour aller au temple, on aperçut à ses doigts quelque signe de l'accès venant. Mais il dissimula cela, et monta en chaire (...).²¹

Passage d'autant plus remarquable qu'il y est question d'aller prêcher, et d'un culte au cours duquel deux nouveaux pasteurs devaient être présentés au peuple : la *philoponia* est ici signe de charité, pas de plaisir pris à un *otium* individuel. Seule cette seconde des trois versions de la biographie officielle de Calvin insiste d'ailleurs sur le plaisir que Calvin tentait parfois de prendre en société amicale, au milieu de ses douleurs, ou sur celui pris à la composition de ses livres.²²

Un second modèle, également répandu par les lettres d'Érasme dans le milieu de Calvin, est de nature médicale. Les maladies de Calvin font partie de son portrait comme homme de souffrance. La grande biographie moderne de Doumergue²³ crée ici un effet d'illusion. Elle traite en effet de ces maladies dans le livre second du tome 3, livre intitulé « La maison de Calvin », et dans un chapitre « Calvin chez lui ». Cette place tend à réduire les maladies de Calvin à la dimension domestique de l'existence privée et de la conception moderne du corps comme appartenant à la sphère de l'intime, même si Doumergue relie étroitement l'état maladif de Calvin à ses labeurs extraordinaires. En réalité, les souffrances physiques de Calvin font bien partie de son image d'homme public, déjà de son vivant. Calvin lui-même y a contribué, notamment par sa correspondance, ou bien en recevant dans sa chambre de malade des personnes accourant de toute l'Europe, ou encore en laissant publier des préfaces de ses œuvres qui signalent son épuisement physique. Au XVI^e siècle, le rapport à la maladie n'avait rien d'intime ; les lettres qu'Érasme avait publiées, et dans lesquelles il mentionnait de manière réaliste des parties intimes (comme le bas-ventre) de son corps malade en sont la preuve. Après sa mort, la seconde version de la Vie de Calvin publiée

par Bèze sous le nom de Colladon consacre cette dimension publique. Elle utilise en particulier les étapes successives des différentes maladies de Calvin, mentionnées de manière précise et réaliste, pour dramatiser la narration au moyen de cet élément pathétique. Ce qui est ici important est que les maladies de Calvin sont présentées comme résultant d'un mode de vie sacrificiel, entièrement voué à l'étude, puis aux activités réformatrices. La causalité mise en relief par les biographies de Calvin est la suivante. Calvin, naturellement faible de corps²⁴, a un tempérament qui lui a fait adopter un mode de vie laborieux dès sa jeunesse, bien avant sa vocation réformatrice; ce mode de vie a ensuite causé ou aggravé des maladies extrêmement douloureuses et à la longue fatales ; mais il a également permis à Calvin de produire, au prix de labeurs incroyables, l'œuvre réformatrice qui subsistera après sa mort. Précisons quelques aspects de ce scénario, à partir de l'ordre chronologique suivi par Bèze.

Le jeune Calvin étudiant à Orléans lisait jusqu'à minuit, et il révisait ses lectures le matin à son réveil. Cette vie de veille a vraisemblablement causé, selon Bèze, une *ventriculi imbecillitas* cause, plus tard d'un état maladif et finalement de la mort.²⁵ Bèze revient, à la fin sa biographie, dans le portrait physique et moral qu'il dresse du réformateur, sur ces deux facteurs, qui encadrent ainsi l'ensemble de son récit, de la jeunesse²⁶ à la mort : Calvin ne s'est nourri, pendant des années, qu'une fois par jour, à cause de cette *ventriculi imbecillitas* ; il a mené une vie de veille, presque sans dormir²⁷ ; il travaillait souvent couché²⁸ ; pendant plus de dix ans, il n'a pas déjeuné afin de ménager son estomac²⁹. Le lecteur lettré de l'époque sait très bien ce que cela signifie. En effet, Érasme avait indiqué qu'il faut toujours écrire debout ; qu'il ne faut pas se livrer à des travaux d'écriture la nuit ; qu'il faut proscrire tout travail après le repas du soir ; qu'il faut l'après-midi, après le déjeuner, se consacrer à des activités intellectuelles moins intenses que le matin³⁰. Calvin a adopté très tôt, sans doute en raison des particularités de son tempérament, une diététique opposée à ces conseils³¹, même si, selon Colladon, « il a dicté le matin le plupart de ses livres »³². En suivant ce régime, ou plutôt cette absence de régime, le jeune homme a suivi en fait l'exemple de Guillaume Budé qui, par amour de la culture, avait sacrifié son alimentation, son sommeil et son corps et s'était ainsi exposé à de graves maladies, comme l'expliquera le biographe de Budé, Louis Le Roy, en 1540. Mais ces faits étaient notoires bien auparavant, car Budé, le maître de Calvin, en avait parlé lui-même dans ses œuvres.³³

Les trois biographies successivement publiées par Bèze insistent chacune à leur manière sur ce point : Calvin a aggravé son état de malade par ses labeurs, car il ne s'est jamais ménagé. La deuxième version française

comporte par exemple, entre autres passages, ceux-ci :

Calvin de sa part ne s'épargnait nullement, travaillant beaucoup plus que son pouvoir et l'égard de sa santé ne portait.³⁴

La cause de si grande indisposition était, qu'en ne donnant nul repos à son esprit, il étoit en perpétuelle indigestion, à laquelle même il ne pensa jamais qu'étant contraint par la douleur.³⁵

Cette manière de se livrer au labeur a procuré à Calvin des qualités intellectuelles et littéraires exceptionnelles, mais elle a aussi accentué le caractère naturellement colérique de son tempérament : *Fuit omnino naturae ipsius temperamento oxucholos, quod vitium etiam auxerat laboriosissimum illud vitae genus*³⁶. Bèze traite de ce tempérament colérique dans une perspective surtout apologétique, car il s'agit pour lui de justifier (comme il le fait aussi dans la préface des éditions qu'il donnera plus tard des Œuvres et des Lettres de Calvin) le ton et les attitudes polémiques adoptées par le réformateur dans ses innombrables controverses. La version de la biographie attribuée à Colladon, nettement plus médicale que la *Vita* latine, insiste, elle, sur le lien entre les labeurs et la colère. Celle-ci, qui est, selon la *Vita*, un « *vitium* », apparaît également, c'est implicite chez Colladon, comme une source de souffrance, autant pour Calvin que pour les autres :

Outre son naturel enclin de soymesmes à colere, l'esprit merueilleusement prompt, l'indiscretion de plusieurs, la multitude et varieté infinie d'affaires pour l'Église de Dieu, et sur la fin de sa vie, les maladies grandes et ordinaires, l'avoyent rendu chagrin et difficile.³⁷

Le modèle qu'avait illustré Budé était différent : ses travaux intellectuels avaient rendu l'illustre humaniste extrêmement mélancolique.³⁸ Calvin, lui, illustre le cas colérique, conformément à la nature de sa vocation, active et vouée aux *negotia*. Un point commun aux deux cas : la lourdeur de tête, qui se manifeste chez Calvin, qui est également un intellectuel et un écrivain, par des migraines, et par l'habitude qu'il avait de tenir sa tête posée sur sa main³⁹, attitude caractéristique du type mélancolique dans la typologie de la Renaissance.

La Vie française insiste sur les étapes somatiques des maladies pour structurer son récit. La *Vita* latine, elle, énumère les années successives de la vie de Calvin à Genève comme autant d'épreuves successives, remplies de *calamitates*, de *labores* et de combats. Seules les années 1549-1550 et 1555 échappent à peu près à cette accumulation d'épreuves. La Vie française date de 1556⁴⁰ le tournant qui marque le tournant fatal de la vie de Calvin : il s'agit d'une fièvre tierce, qui deviendra une fièvre quarte en 1558. Elle attaque un petit *corpus* épuisé par diverses maladies, selon la *Vita corpusculum illud*

*macilentum et laboribus ac morbis attritum*⁴¹. De fait, Jean Budé, un des collaborateurs du réformateur, diffusera publiquement en février 1557 dans sa préface à l'édition des leçons de Calvin sur le prophète Osée, une image définitive du réformateur épuisé, en installant ce terme *corpusculum* dans un contexte nosologique et biographique très large :

Ut nemini iam dubium sit, divina non modo benignitate, sed insigni et ad posteros nunquam non praedicando miraculo corpusculum hoc trahere, natura imbecillum, crebris insuper morbis vehementer affectum, immensis deinde laboribus exhaustum : postremo assiduis impiorum aculeis confossum, et omni contumeliarum genere undique afflictum et divexatum.⁴²

Nature faible, maladies, *labores* immenses, et pour ainsi dire persécutions de la part des adversaires: le portrait de Calvin en homme de souffrance est pour la première fois complet, et il comprend aussi bien les données naturelles que la suggestion d'un martyr. Les données fournies par Calvin lui-même sont ainsi synthétisées, et elles annoncent la Préface du commentaire des Psaumes, qui paraîtra la même année, en juillet. A. Blaurer, dans ses lettres à Calvin, utilise le terme *corpusculum* à partir de 1559.⁴³ Le terme *corpusculum* est consacré ensuite par la *Vita*, à propos de l'année 1563 : *in corpusculo tam imbecillo, tot laboribus exhausto, tot denique morbis attrito*, pour souligner la supériorité de l'esprit (*animus*), qui, lui, est *fortis* et *generosus*⁴⁴ : on ne peut mieux souligner la dimension héroïque et quasi-stoïcienne de la *patientia* calvinienne. La *Vita* reprend le terme à l'approche de l'agonie, à propos de l'année 1564, cette fois pour indiquer la supériorité du *spiritus* sur le corps.⁴⁵ Ce terme *corpusculum* faisait également partie des messages qui répandaient des nouvelles de l'état de Calvin, car en février 1564, un correspondant français de Calvin l'utilise dans une lettre qu'il lui adresse pour désigner de manière platonicienne le corps-tombeau du réformateur devenu squelette, épuisé par les *labores* et qui abrite un *animus* voué aux *curae* de l'Église.⁴⁶ Or le mot de *corpusculum* est lui-même un écho de l'œuvre d'Érasme, qui l'emploie souvent au sujet de lui-même comme homme de douleur dans une perspective chrétienne. La préface de la seconde édition de *Institutio Principis christiani* par exemple, le contient, ainsi que de nombreux autres textes et lettres de l'humaniste, en particulier lorsqu'il fait valoir son dévouement pour le bien public : ses souffrances physiques sont un signe de force spirituelle, puisée au service du Christ. Érasme n'avait par ailleurs cessé d'écrire que la faiblesse physique est en général la condition nécessaire à la subtilité et à la fécondité intellectuelle de l'esprit.⁴⁷ L'image publique de Calvin comme *corpusculum*, à partir de 1557, cumule donc ces deux valeurs, chrétienne et intellectuelle, associées à ce mot par Érasme, et que combinent à leur tour les biographies officielles

du réformateur à partir de 1564 dans l'hommage qu'elles lui rendent.

Le terme qui revient le plus souvent, à côté du langage médical, pour décrire les souffrances de Calvin est celui de *labor*. Les contemporains du réformateur, puis ses biographes, soulignent le caractère extraordinaire des *labores*, au sens à la fois de travaux et de peines endurés par leur héros, qu'il s'agisse de ses innombrables tâches d'homme d'Église ou de ses productions théologiques et littéraires. La *Vita* de Bèze donne, à la suite du portrait physique et moral de Calvin qu'on y trouve à la fin, la clef symbolique de ce terme. Après avoir insisté au cours de son récit sur les épreuves, les maladies et toutes les calamités vécues par Calvin, Bèze conclut sur la force surhumaine qu'il lui a fallu pour accomplir son œuvre, notamment pour la défense de la cause de Dieu attaquée sur tant de fronts :

Sed hoc potius admiratione dignum est, unicum hominem tanquam Herculem quendam christianum tot domandis monstris sufficere potuisse, nempe fortissima illa clava, id est Dei verbo utentem (...).⁴⁸

L'image des travaux d'Hercule peut nous sembler banale. Elle ne l'était pas dans la culture humaniste. Érasme, en effet, avait associé l'image d'Hercule à celle de l'homme faible qu'il était lui-même sur le plan physique, selon une antithèse du corps (faible) et de l'esprit (puissant et héroïque) qui mettait l'image du héros mythologique surhumain au bénéfice du prestige de la culture humaniste. Cette image valorisait l'immensité du labeur philologique et littéraire d'Érasme, ainsi que la victoire des valeurs spirituelles que représentaient notamment ses édition du Nouveau Testament et des œuvres de saint Jérôme. Dans un célèbre portrait d'Érasme peint par Holbein, un livre fermé porte la double inscription : « *Hérakleioi ponoi* » (« Travaux d'Hercule ») et « *Erasmi Rotero.* » (« Érasme de Rotterdam »)⁴⁹. Or l'Adage 2001 du même Érasme est consacré à ces « Travaux d'Hercule ». Cet Adage invite le lecteur à renoncer aux plaisirs ordinaires, à n'épargner « ni l'apparence du corps, ni le sommeil, ni la santé », à « vieillir prématurément, à mépriser sa vie, de façon à susciter contre toi la haine de la plupart des gens, et surtout leur envie ». Pour accomplir ce programme de *labores* au service du public (*publicum negocium, communis utilitas*) il faut être « un Hercule par l'esprit (*animo*), capable de tout faire et de tout supporter ». Et Érasme précise encore que « quand il est question de restaurer la culture (*in restituenda literaria*) il faut fournir un esprit herculéen ».⁵⁰

Le texte de Bèze capte donc la mythologie érasmiennne au bénéfice de la mémoire de Calvin, de la réforme calvinienne de l'Église et des combats et controverses menés par le théologien réformé. Mais on peut également dire que Calvin a pris à la lettre, dès sa jeunesse, le programme tracé par

l'humaniste hollandais, et qu'il l'a mis en œuvre ensuite, au point de sacrifier effectivement sa vie et son corps en réalisant une vocation qu'il n'avait pas choisie et qui contrariait son tempérament. Aux yeux de Calvin et de Bèze, les souffrances du réformateur authentifient en tout cas sa mission et légitiment son œuvre. Mais malgré leur caractère extraordinaire, ces souffrances ne sont pas des miracles, elles ne procurent pas de mérite ; elles se situent dans le domaine de la vraisemblance, et ne fondent pas l'autorité d'un dogme ou d'une Église. Simples signes que les fidèles ont la responsabilité de déchiffrer à la lumière de leur foi, elles s'expriment à travers les langages codés que proposait la culture médicale et littéraire de l'époque. Calvin, cet humaniste passé à la Réforme, peut devenir un héros de la foi, il ne sera pas un saint.

Notes :

¹ Ce texte est la version française un peu différente d'une communication faite en allemand au colloque International « Conference at Vanenburg Castle : The Reformation of John Calvin » organisé par l'Institute for Reformation Research at the Theological University in Apeldoorn.

² *Institution de la religion chrétienne* (version française de 1541), éd. O. Millet, Genève, Droz, 2008, t. 1, p. 179 sq., orthographe ancienne ici modernisée comme partout *infra* dans le texte (mais pas dans les citations données en note).

³ Cité d'après D. El Kenz, « Le roi de justice et le martyr réformé », *Bulletin de la Société de l'Histoire du protestantisme français*, t. 141, janvier 1995, p. 44 ; c'est nous qui soulignons.

⁴ *Institution de la religion chrétienne* (version de 1560), éd. J.-D. Benoît, Paris, Vrin, t. 3, Livre III, chap. 5, § 3 ; nous soulignons.

⁵ Voir à ce sujet *Institution* (version de 1541, *op. cit.*), par exemple chap. 9, t. 2, p. 1136.

⁶ Voir Gert von den Osten, *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1935, et Christian Mouchel, *Les Femmes de douleur. Maladie et sainteté dans l'Italie de la Contre-Réforme*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

⁷ Voir à ce sujet D. El Kenz, « Le *corpus dolens* dans les stratégies de propagande, au temps des guerres de religion », *Corpus dolens. Les représentations du corps souffrant du Moyen-Âge au XVII^e siècle*, éd. L. Borot et M.-M. Fragonard, Publications de l'Université de Montpellier, 2002, p. 271. Néanmoins le corps des martyrs réformés devient un « théâtre de la grâce divine », voir à ce sujet F. Lestringant, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyr au siècle des Réformes*, Paris, Champion, 2004.

⁸ Voir Jean Lecointe, « Ethos stoïque et morale stoïcienne. Stoïcisme et rhétorique évangélique de la consolation dans le *De contemptu rerum fortuitarum* de Guillaume Budé (1520) », *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, Éditions Rue d'Ulm - Presses de l'École Normale Supérieure, 2006, p. 35-58.

⁹ Voir le texte (latin et français) dans les *Calvini opera* (désormais abrégé par CO, suivi du numéro du tome, puis de la colonne ou de la page) du *Corpus Reformatorum*, CO, 31, 13-36, et notre interprétation de cette préface « Calvin témoin de lui-même dans la Préface de son Commentaire sur les psaumes », *L'Émergence du sujet. De L'Amant vert au Misanthrope*, Études réunies par Olivier Pot, Genève, Droz, 2005, p. 113-132.

¹⁰ Dans son discours d'adieu aux ministres de Genève, juste avant sa mort, Calvin répète ce point : « Je vous assure que de ma nature je suis timide et craintif. Aussi il remémora, que quand il revint de Strasbourg ici, il suivit cette vocation comme étant contraint » (*Vie* de Calvin par Colladon, CO, 21, 102).

¹¹ CO, 11, 83 sq., lettre n° 238.

¹² *Vita Calvini*, CO, 21, 167 : *vocationem hanc invito animo sequutus*.

¹³ CO, 21, 281, lettre n° 355.

¹⁴ *Vita Calvini*, CO, t. 21, 152.

¹⁵ La première, française, de 1564 ; la seconde publiée sous le nom de Colladon (désormais désignée ici par « Colladon ») ; la troisième, latine (ici désignée par *Vita*). Les trois figurent dans

- CO, 21. Voir nos références *infra*. Voir sur elles Daniel Ménager, « Théodore de Bèze, biographe de Calvin », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1983, 45/2, p. 231-255.
- ¹⁶ Voir pour Érasme la thèse (à paraître chez Droz) de Christine Bénévent, *La Correspondance d'Érasme entre République des Lettres et lettres secrètes*, section IV, « Le corps souffrant, une sociabilité en retrait ». Pour Budé, voir sa préface grecque, de 1529 (et reproduite en 1548 et en 1557), adressée à François I^{er}, des *Commentarii linguae graecae*, et la traduction française inédite que vient d'en publier Luigi-A. Zanchi, *Les Commentaires de la langue grecque de Guillaume Budé*, Genève, Droz, 2006, p. 23-24 et le commentaire de la p. 34, note 88.
- ¹⁷ CO 31, 21 : *otium semper amavi* ; 21-23, le rêve de Calvin était de *ignobile otium colere* ; cf. le commentaire de nature autobiographique du psaume 84, verset 7 , CO 31, 782.
- ¹⁸ C'est ainsi qu'un correspondant de Calvin lui écrit qu'il sait que le réformateur est *negotiis obrutum verius quam occupationibus* (CO 17, 622). Sur Calvin *obrutus* dès son retour à Genève, voir CO 15, 337 par exemple.
- ¹⁹ (...) *sibi acerbam esse vitam ut ipse aiebat otiosam* (CO 21, 156, *Vita* : le *ut ipse aiebat* souligne le problème !).
- ²⁰ CO 21, 161 (*Vita*).
- ²¹ CO, 21, 80.
- ²² « Finalement, sa goutte commença à luy donner quelque relasche : adonc il se parforçoit quelquesfois de sortir dehors pour se resjouir avec ses amis, mais principalement pour lire, et mesmes prescher, se faisant porter en une chaire iusques au Temple » (CO 21, 96). Cf. à propos de la rédaction de ses livres : « estant en continuel et tres heureux travail d'esprit » (CO 21, 110), où *heureux* peut cependant signifier « fécond ».
- ²³ Elle consacre dans l'historiographie moderne la vie de Calvin comme celle d'un homme de souffrance : *Jean Calvin. Les hommes et les choses de son temps*. t. 3 : *La ville, la maison et la rue de Calvin*, Lausanne, G. Bridel, 1905, p. 509 : caractère prodigieux de ces souffrances.
- ²⁴ « Dieu avoit logé ce grand esprit en un corps imbecille et disposé de soy-mesmes au mal de phthisie » (*Vie de Colladon*, CO 21, 106).
- ²⁵ *Vita*, CO 21, 125.
- ²⁶ Cf. Colladon : « (...) les estudes de sa ieunesse l'avoyent fort attenué (...) » (CO 21, 106).
- ²⁷ *Vita*, CO 21, 169. Cf. Colladon : « Estant de si petite vie il dormoit aussi fort peu » (CO 21, 109) ; cf. CO 21, 156 (travail nuit et jour) ; CO 21, 159 (veilles)
- ²⁸ Sur l'habitude du travail couché, voir Colladon, CO 21, 109-110.
- ²⁹ CO 21, 160, puis 169 (*Vita*).
- ³⁰ Voir à ce sujet Ch. Bénévent, *loc. cit.*
- ³¹ « (...) c'est qu'il avoit un corps si debile de nature, tant attenué de veilles et de sobriété par trop grande (...) » (Colladon, CO 21, 107).
- ³² CO 21, 110.
- ³³ Voir Michel Magnien, « Portrait de Budé en "intellectuel" : la *G. Budaei viri clarissimi Vita* de Loys Le Roy (1540) », *Renaissance and Reformation*, 2000, 24/4, p. 31-34 et note 18.
- ³⁴ Colladon, CO, 21, 66.
- ³⁵ Colladon, CO, 21, 94.
- ³⁶ *Vita*, CO 21, 170.
- ³⁷ CO 21, 117.
- ³⁸ Voir sur la transformation mélancolique de la personnalité de Budé sous l'effet de ses sacrifices intellectuels, M. Magnien, *op. cit.*, p. 33.
- ³⁹ *Vita*, CO 21, 161. Voir la célèbre *Melancolia* de Dürer.
- ⁴⁰ CO 21, 80-81, puis 88-89.
- ⁴¹ CO 21, 156.
- ⁴² Cité dans l'édition des CO 42, Prolegomena.
- ⁴³ CO 17, 430 (lettre du 4. 2. 1559) ; CO 18, 538 (lettres du 6.7. 1561) ; cf. CO 20, 546 (Gratianus à Calvin, sans date).
- ⁴⁴ CO 21, 159.
- ⁴⁵ CO 21, 168 (... *corpusculo... ut solus illi spiritus superesset*).
- ⁴⁶ CO 20, 257, n° 4080.
- ⁴⁷ Voir Bénévent, *loc. cit.* pour les références, ainsi qu'André Godin, « De la plainte à la dette: *Érasme humaniste dolent ?* », *Corpus dolens, op. cit.*, p. 221-231 (avec une bibliographie sur le sujet).
- ⁴⁸ CO 21, 170.
- ⁴⁹ Voir Ch. Bénévent, *op. cit.*, « La grandeur d'un Hercule souffreteux ».
- ⁵⁰ *Opera omnia*, Amsterdam/New-York, North Holland Publishing Company, 1981, *Adagia*, t. I-5, n° 2001.

Le roman, « lien vivable » entre le mythe et la société

Ionela-Gabriela MLADIN

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
ionelamladin@yahoo.com

Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde. [Kundera 1986, 39]

Résumé : Dans le contexte d'une possible *fin du roman* causée par l'Histoire et la société, le but de cette présentation est de remonter aux origines du roman et d'analyser d'une manière assez synthétique la place de l'Histoire et de la société dans le développement du roman. Cette présentation a un caractère structuraliste-anthropologique parce qu'elle s'appuie beaucoup sur le livre *Roman et société* de Michel Zérafra selon lequel, c'est le roman qui introduit l'idée qu'il n'y a pas de société sans histoire, ni d'histoire sans société. Néanmoins, cette présentation demeure juste une possible approche de ce problème sans se proposer d'y offrir une réponse concrète.

Mots-clés : roman, existence humaine, mythe, histoire, société

Dans son essai *L'art du roman*, Milan Kundera affirme que « le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès le début des Temps modernes ». [Kundera 1986, 15] De même, il soutient que « le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence ». [*Ibid.*] Ainsi, si l'on met cette forme d'écriture qu'est le roman en rapport avec toute l'existence humaine, ne pourrait-on pas dire que le roman a accompagné l'homme, d'une manière inconsciente peut-être, depuis des temps plus anciens que le XVI^e ou le XVII^e siècles ?

Dans ce même essai Milan Kundera soutient que « le roman ne peut plus vivre en paix avec l'esprit de notre temps » car la société moderne réduit la vie de l'homme à sa fonction sociale. [*Ibid.*, 28] Et, dit Milan Kundera, « s'il veut continuer à découvrir ce qui n'est pas découvert, s'il veut encore "progresser" en tant que roman, il ne peut le faire que contre

le progrès du monde. » [*Ibid.*, 31] Puis, à propos du rôle de la société et de l'histoire dans l'existence humaine, Kundera est interrogé sur la manière dont il concilie son intérêt pour l'histoire de la société et sa conviction que le roman examine avant tout l'énigme de l'existence. Kundera répond par la formule de Heidegger qui caractérise l'existence par « être-dans-le-monde » et il ajoute encore « L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension et, au fur et à mesure que le monde change, l'existence (in-der-Welt-sein) change aussi. » [*Ibid.*, 50] Il explique encore : « Non seulement la circonstance historique doit créer une situation existentielle nouvelle pour un personnage du roman, mais l'Histoire doit *en elle-même* être comprise et analysée comme situation existentielle. » [*Ibid.*, 52]

L'origine du roman

Dans sa genèse, le roman remonte à l'Antiquité grecque, l'épopée de la culture hellénistique étant considérée la forme primitive du roman. Dans son livre *La Théorie du roman*, Georg Lukács soutient pourtant que la différence fondamentale entre l'épopée et le roman réside dans la mesure où les valeurs de la société coïncident avec les valeurs du héros de l'épopée ou du roman. Ainsi, dans l'épopée, les principes au nom desquels le héros lutte correspondent aux principes de la société ; par contre, dans le roman il y a une rupture, une opposition, entre les valeurs du monde extérieur et celles du héros. Pendant l'Antiquité, le roman était considéré un genre bas, les arts poétiques ne s'intéressant qu'aux genres lyrique et dramatique, de sorte que le premier traité théorique dédié exclusivement au roman n'apparaît qu'en 1670, plus précisément le *Traité sur l'origine du roman* de Pierre-Daniel Huet. D'ailleurs, de nombreux critiques ont affirmé que le roman avait apparu, en fait, en Orient, vu que, dans les premiers romans hellénistiques l'influence de la littérature égyptienne était évidente – *Le rêve de Nectanebo* est le texte égyptien le plus connu sur le modèle duquel les premiers romans hellénistiques ont été structurés. Tout de même, il y a eu plusieurs facteurs qui ont favorisé l'apparition du roman. Tout d'abord, la tragédie et la comédie tombent dans le désuet, on commence à les percevoir trop liées au passé. Ensuite, se référant à la genèse du roman antique, Eugène Cizek a affirmé que l'homme de la société hellénistique était divisé, d'une part, entre l'intérêt pour l'inédit, pour le nouveau, et, d'autre part, il se retourne vers soi-même. Mais ce qui a compté peut-être le plus dans la mise en place de nouvelles formes littéraires pendant l'Antiquité a été l'effondrement du monde chrétien, ce qui a entraîné une certaine dévalorisation du mythe

qui commence à s'humaniser et à perdre de ses implications héroïques. D'ailleurs, ces implications héroïques seront adaptées aux nouvelles normes spirituelles. Ainsi, après quelques tentatives plus ou moins réussites, comme par exemple, *Daphnis et Chloé* de Longos, ce sera la littérature latine qui prendra le relais et entamera le procès de développement du roman ; de ce point de vue, *Satiricon* est considéré le premier grand roman de la littérature universelle, Petronius étant le vrai maître du roman latin.

Le roman, « lien vivable » entre le mythe et la société

Dans son livre *Roman et société*, Michel Zérafra propose une approche du roman en fonction de deux constantes ou universaux, le mythe et la société. Alors, un point de départ adéquat dans une analyse très synthétique de l'apparition et de l'évolution du roman serait peut-être de voir quelle est la relation entre le mythe et l'apparition du roman.

Le roman traduit et ordonne le contenu du mythe

On a dit plus haut que, peut-être, le moment décisif dans l'évolution du roman a été la dépréciation du mythe dans la vie des hommes. Pratiquement, on pourrait dire que le roman est né du mythe, ou plutôt, bien que cela soit paradoxal, le roman est né à la fois du discrédit et de la présence des mythes, d'une part, parce qu'un nouveau lectorat est apparu dû à la dévalorisation des mythes, et, d'autre part, le roman a préservé, ou plutôt a adapté une série d'éléments propres au mythe. Ainsi, comme Michel Zérafra le soutient, à la différence de la narration mythique où l'homme est manifestement social, mais son histoire est toujours masquée par des dieux ou des phénomènes inexplicables, le roman est le premier art qui présente l'homme d'une manière explicitement historico-sociale. Le roman oppose au monde surnaturel proposé par le récit mythique l'ordre établi par un groupe s'instituant en classe et aimant à retrouver dans le romanesque son histoire concrète et datée, ainsi que les traits concrets de sa puissance, de ses vertus, de ses plaisirs. [Zérafra 1971, 17]

La littérature mythique d'un peuple est un *ensemble organique et catégorisé* qui ne prend pas en considération des notions temporelles telles durée, évolution, progrès, histoire, changement. Le mythe ne fait pas de démarcations rigoureuses entre présent, passé et futur. Une histoire mythique développe un cosmos où ce que nous nommons l'humain, le naturel et le surnaturel se livrent à une vaste et minutieuse partie d'échanges et de métamorphoses. [*Ibid.*, 91]

Le roman s'est séparé du mythe lorsque, dans un monde qui n'était plus un cosmos, l'homme a été contraint de se souvenir de ses faits et de ses gestes, inventant de cette manière, sinon l'histoire, du moins la chronique et le roman. Mais, on ne doit pas oublier que les mythes sont nés et se sont développés dans des sociétés concrètes, historiques, livrées aux guerres et aux conflits internes et surtout sous l'emprise du travail et du temps. Le mythe ou l'épopée correspondent à des systèmes sociaux qui, pour s'affirmer en tant qu'ordre et permanence, ont besoin d'établir des liens symboliques et organiques entre la périssabilité de leur expérience humaine et la pérennité du surnaturel. Tout de même, le romanesque ne commence pas là où finit le mythique. Par l'histoire et par le roman, la cosmogonie mythique sera divisée en surnature divine et en nature humaine jusqu'à ce que le second élément éclipse le premier.

La rupture du cosmos mythique s'est produite en France vers la fin de la première moitié du XII^e siècle. Alors le mythe a été historicisé car un nouveau public est apparu, un public qui s'intéressait à l'histoire et voulait en avoir une. En plus, à la base des romans écrits à cette époque (*l'Enéas*, le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Troie*) se trouvait un processus intertextuel car le roman était une sorte d'explication ou d'imitation de divers fragments textuels connus par le public. Écrit en français, le roman *traduisait* le mythe et, de cette manière, le roman rapprochait le contenu du mythe des faits et gestes de la société nouvelle du XII^e siècle. À ce temps-là, le roman s'adressait à des clercs et à des nobles qui voulaient une littérature qui les exprime et les justifie à la fois, qui traduise leur conduite et leur sensibilité. Si les romans traduisaient les mythes, les adaptaient à la société du XII^e siècle, implicitement, le héros mythique change lui aussi. En conséquence, les traductions romanesques des grands mythes remplissaient une fonction psychosociale et d'identification, le lecteur ayant la possibilité de se projeter dans l'image actualisée d'un héros. Une fois défini dans des termes temporels ou plutôt une fois entré dans le temps, le héros s'identifie à une personne devenant ainsi personnage. Avec le roman, le héros cesse d'appartenir à un genre humain global pour s'encadrer dans une société constituée ayant un certain ordre, hiérarchie, valeurs et idéaux. Par contre, le héros mythique n'avait pas ce statut de représentativité, il était le substitut, le double, le délégué d'un ordre magico-religieux. Le héros n'avait pas d'histoire, il appartenait à l'éternité. [*Ibid.*, 97] Après avoir mis à la portée des féodaux la surhumanité des anciennes légendes, le roman qui devient de plus en plus historique, tend à humaniser l'ordre féodal en opposant la réalité vécue des sentiments au code abstrait de l'amour courtois. Quoi qu'il en soit, le roman aura toujours besoin d'un mythe de référence, et alors la question qui se

pose est dans quelle mesure le mythe est pertinent et peut rendre compte de la société réelle.

Dans la quatrième partie du chapitre intitulé *Le mythique et le romanesque*, Michel Zérafra présente aussi les perspectives de Claude Lévi-Strauss et de Georg Lukács sur le rapport entre le mythique et le romanesque. La manière dont Claude Lévi-Strauss perçoit ce rapport ressemble partiellement à la vision de Lukács. Lévi-Strauss considère que le roman caractérise une civilisation qui manque de l'ordre, de l'espace et de la raison mythiques et qui voudrait les recouvrir par un illusoire progrès technique. En tant qu'anthropologue, Lévi-Strauss présente le monde moderne comme régi de deux illusions maléfiques, le progrès et la civilisation industrielle qui figurent aussi parmi les thèmes majeurs du roman. Le roman a longtemps présenté le progrès comme un moyen de réaliser des idéaux qui remplaceraient l'ordre du mythe. Puis, le roman a commencé à dénoncer les effets inattendus de l'histoire, l'écrasement et l'émiettement de l'humain dans le monde industriel (...), la mise en pièce de la personne par une civilisation mécanisée et utilitariste. [*Ibid.*, 111] Ainsi, les visions de Lukács et de Lévi-Strauss diffèrent sur la manière de voir l'histoire et sur le but que l'on attribue au roman. D'un côté, tandis que Lukács considère que l'ordre mythique est recouvert par l'histoire qui n'est pas dégradation de la cosmogonie mythique, mais un devenir nécessaire et nécessairement construit par les hommes, à la fin duquel sera réalisée l'harmonie humaine préfigurée par la civilisation grecque, pour Lévi-Strauss, l'historicité est perverse et vaine. De l'autre côté, si Lukács considère que le but du roman est de témoigner du sens de la marche de l'histoire et d'une société elle aussi en mouvement, pour Lévi-Strauss, le roman exprime l'impuissance de l'Occident à réaliser une unité et une harmonie humaines. Néanmoins, Lukács, aussi bien que Lévi-Strauss, interprètent l'effacement du personnage romanesque comme le signe d'une dégradation de l'idée de personne dans un ensemble qui s'appelle seulement « société », mais qui n'a plus le sens d'une société.

La société – forme et contenu du roman

Après avoir constaté qu'au début le roman devait *traduire* le mythe, le rendre plus humain pour l'adapter à la société du XII^e siècle, on arrive à l'autre constante par rapport à laquelle Michel Zérafra étudie le rôle du roman, à savoir, la société. D'un côté, Zérafra montre dans quelle mesure la société peut représenter la forme et/ou le contenu du roman, et, de l'autre côté, dans quelle mesure le roman garde son statut d'art, de fait esthétique si son contenu est « social ».

Michel Zéraffa considère qu'il est presque impossible d'établir nettement si la vie et l'histoire sociale sont seulement *simples supports des formes romanesques*, donc si elles ne constituent que la forme du roman, ou bien au contraire, ces formes sont déjà présentes dans la société, donc si elles représentent aussi le contenu du roman. En fait, le romancier analyse les données du social, les interprète, essaie de déterminer leurs aspects essentiels pour les transformer ensuite en écriture. Si l'on s'intéresse aux formes du roman, on doit prendre en considération le fait que le roman reste lié à une réalité *informe*, à savoir l'histoire. La forme du roman est constituée par la réalité, par l'histoire, et le roman interprète en même temps la réalité et l'histoire. Pour ce qui est du contenu du roman, l'historicité de l'homme et sa socialité sont toujours présentes dans le roman, qu'elles le soient d'une manière positive chez Balzac ou négative chez Proust.

Le roman – fait d'art qui exprime la réalité historique et sociale

Dans son développement, le roman a été fondamentalement marqué par l'opposition suivante : le roman est né et s'est constitué en genre par les phénomènes historiques et sociaux mais il est devenu art, il a accédé à ce statut contre ces phénomènes. En plus, l'attitude adoptée par l'écrivain par rapport aux phénomènes sociaux est exprimée par une certaine écriture, par un certain mode de composition. Le roman apparaît comme mode narratif spécifique dès le XII^e siècle mais il est pleinement et entièrement reconnu comme genre littéraire à la fin du XVIII^e siècle, peu avant que Balzac ne crée le roman comme expression même de la réalité historique et sociale. Défini comme moderne épopée bourgeoise par Hegel, par le roman de Balzac, la littérature devient une véritable conjonction entre les idées d'Histoire, de Société et d'État. [*Ibid.*, 20] Le roman est genre autant qu'il se propose d'exprimer la causalité-finalité de l'histoire sociale, autant qu'il se définit comme figuration et mode de connaissance de l'histoire sociale [*Ibid.*, 21], et art, fait esthétique, s'il rejette au second plan l'aspect social.

Néanmoins, selon Michel Zéraffa le roman n'apparaît comme œuvre d'art que dans le derniers tiers du XIX^e siècle lorsque l'écrivain, sentant qu'il a affaire à une réalité complexe et mouvante a besoin d'exprimer cela par des formes romanesques particulières. En plus, au fur et à mesure que l'on avance dans l'histoire du roman, on se rend compte que l'être essaie de s'échapper à son destin social. De Balzac à James, le roman passe de la figuration sociale, donc de la simple représentation du social, à l'interprétation du social parce que l'individu commence à regarder la société à laquelle il appartient comme quelque chose qui lui impose une forme *inacceptable*. Ainsi arrive-t-on à la

fausse dichotomie art/réalisme qui suppose donc l'assimilation du littéraire au sociologique et du non sociologique à l'esthétique. Par rapport à ce problème, Zérafra mentionne aussi la remarque d'Auerbach sur le sens de la place que s'attribue le romancier en tant que narrateur. Les codes esthétiques et techniques employés par le romancier ont le but de traduire, véhiculer, organiser, hiérarchiser les codes de la parole sociale. Les codes romanesques formels sont en relation directe, cohérente, avec les codes substantiels de la société, de l'histoire. Ainsi, Balzac se fait narrateur omniscient parce qu'il parle au nom même du déterminisme socio-historique.

Dans le roman du XIX^e siècle où l'individu, l'histoire et la société forment un système propre à rendre compte de toute la réalité humaine, le personnage est considéré comme la référence vivante d'un déterminisme socio-historique. [*Ibid.*, 26] Puis, vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, on arrive à conférer le statut d'œuvre d'art seulement aux romans qui privilégiaient nécessairement l'individuel, l'être particulier, rejetant au second plan la société. C'est avec Stendhal et son héros Julien Sorel que le personnage ou, pour ainsi dire, l'individu de la société de ce temps-là, se rend compte que son Moi l'a peu à peu séparé de la société. On arrive de cette manière au XX^e siècle lorsque le roman est devenu presque le champ d'opposition de deux réalités incompatibles, Individu versus Société, Moi versus Monde. François Mauriac parle même d'un drame du roman parce que le roman semble avoir perdu son objet, c'est-à-dire la représentation de l'homme dans toute sa complexité. Ainsi, au temps où E.M. Forster met l'accent sur une logique, un ordre, une historicité *consubstantiels* au roman, une nouvelle génération d'écrivains tels M. Proust, Virginia Woolf, J. Joyce, rejette cette fonction du romanesque. D'une part, ceux-ci considéraient que le personnage n'était pas *vrai* s'il n'était pas présenté comme perdu, incertain, hésitant, et, d'autre part, la tâche du roman n'était pas de rendre la vie intelligible, mais de traduire des relations interpersonnelles qui, aussitôt qu'on les dégage des rapports sociaux, deviennent incompréhensibles, troublantes même.

Enfin, pour conclure toujours dans le style de Kundera,

Le roman n'examine pas la réalité mais, l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine. Mais encore une fois : exister, cela veut dire : « être-dans-le-monde ». Il faut donc comprendre et le personnage et son monde comme possibilités... [Kundera, *op. cit.*, 57]

Références bibliographiques :

- Ardeleanu, Mircea, *Roman, société, idéologie*, Sibiu, Alma Mater, 2005.
- Auerbach, Erich, *Mimésis*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1968.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964.
- Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C., Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
- Butor, Michel, *Répertoire*, Paris, Éd. Minuit, 1964.
- Escarpit, Robert, *Le Littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.
- Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- Zéraffa, Michel, *Roman et société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

Le regard et l'espace dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras

Diana NECHIT

Universitatea « Lucian Blaga » de SIBIU
diananechit@yahoo.fr

Résumé : Dans le présent ouvrage on a essayé de prouver que l'espace est une donnée de lecture immédiate du nouveau roman et plus particulièrement du texte durassien. L'analyse se fonde sur le corpus suivant : *Moderato cantabile*, *Détruire, dit-elle*, *L'Amant*. Nous avons retenu ce corpus, car une première lecture de l'ensemble de l'œuvre de la romancière a révélé la prépondérance de la fonction spéculaire dans ces romans. La conception de l'espace occupera une place importante dans notre recherche dans la mesure où ces lieux anonymes, presque géométriques sont les lieux où évoluent le regard, la scène qu'il habite, où il se meut.

Mots-clés : espace, regard, scène, errance, voir, roman, Duras

Ce travail se propose d'étudier les différents types de regards et d'espaces dans l'œuvre de Marguerite Duras en se fondant sur l'analyse de *Moderato cantabile*, *Détruire, dit-elle*, *L'Amant*.

Si nous avons choisi de parler du regard c'est parce qu'il a une place particulière à part, et pour employer une expression de Duras, d'une «importance déterminante» dans l'œuvre de la romancière.

Et c'est à juste titre que Xavière Gauthier, dans *Les Parleuses*, attire l'attention sur une petite phrase contenue dans *L'Amour* : « ne sait pas regardée ». Il s'agit comme dans *Détruire* d'une femme qui ignore qu'on la regarde. Sans nous attarder sur une figure de style dont la correction grammaticale est douteuse, notons que Marguerite Duras a rédigé la même phrase de diverses façons dans son oeuvre, « ce qui prouve à la fois, commente Marc Saporta, que l'image d'un personnage observé à son insu lui est chère et qu'elle peut écrire correctement si elle veut : "elle ne se sait pas regardée". »¹ Mais indépendamment de la gaucherie de la tournure, de la désinvolture d'un style qu'elle sait efficace, Marguerite Duras nous rappelle

les liens ambigus qu'elle entretient avec la fonction scopique.

Certes, le thème du regard est aussi vieux que l'humanité, mais la prise de conscience de son importance est toute récente. Pour les anciens, **voir** était « un acte dangereux », répréhensible, soit parce qu'à « force de vouloir étendre la portée de son regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit »², soit parce que le regard est un « excès » et que la « concupiscence des yeux » est le mal par excellence.

L'outrance du regard cesse d'être coupable chez Duras. Le regard fascine et la découverte de cet appétit de **voir** est sans doute un des traits les plus accusés dans les romans qui entrent dans nos préoccupations. **Voir** ouvre désormais tout l'espace au désir des personnages et constitue le lien indélébile qui les relie au monde et aux autres.

Sans faire grief au regard de son importance de son impudeur et de son indiscretion, les personnages de nos romans en appellent à ce même pouvoir pour les situer dans le monde et pour satisfaire leurs hantises et leurs obsessions. Chez eux, le plus grand bonheur ne consiste ni dans l'isolement ni dans la plongée au fond de l'inconnu et du souvenir, ni même dans l'énergie du faire : il est dans l'acte complexe de **voir** et de **faire voir**. Quel exploit plus grand pour eux que d'être, en effet, au centre du monde, au milieu des regards.

Ses personnages se libèrent de leurs fardeaux grâce aux pouvoirs de la vue. « Comment vivre ? » crie doucement Alissa dans le soleil éclatant. Comment échapper à la « honte de principe d'avoir à vivre sa vie » ? - s'interroge l'héroïne de *L'Amant*. Par l'acte complexe de voir, de regarder, d'épier, de scruter et par celui d'être vu et mis dans « le circuit du désir ». Cette frénésie à tout dévorer des yeux et cet acharnement à peupler de regards les trous de la solitude, Marguerite Duras l'assigne inlassablement à ses personnages. Dans l'univers étouffant et gris où il n'arrive jamais rien, les héros durassiens se débattent et, fiévreusement, s'agitent par les seuls organes qui leur restent encore disponibles, le regard et la voix.

Voilà donc le héros durassien prisonnier, engourdi, gagné par une sorte de paralysie ; mais grâce à son regard, il marche, il se déplace et ses yeux mesurent l'espace, le créent.

Notons, par ailleurs, que l'analyse du regard appelle une lecture qui tiendrait compte de l'apport de l'écriture dans l'élaboration du « signifié » du regard. Personne n'ignore maintenant que le roman, dans ses développements les plus récents et dans sa forme actuelle, vise moins à représenter une réalité extradiégétique ou à exprimer une expérience intime, qu'à mettre à nu l'immense pouvoir de l'écriture comme travail sur le langage et à montrer les rouages de la création littéraire. « Il y a une

espèce d'intervention de l'œuvre sur la réalité, dit A. Robbe-Grillet, qui fait qu'il n'existe rien en dehors de l'œuvre pour le créateur, le seul critère, c'est sa vision, c'est ce qu'il ressent. Et pour le spectateur (ou le lecteur), le seul critère, c'est qu'il le reçoit. »³ Ainsi l'entreprise romanesque se définit aujourd'hui selon la formule de Ricardou comme « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture. » [Ricardou 1973, 7]

Si nous insistons ainsi sur le primat de l'écriture dans le roman moderne, c'est précisément pour souligner que le regard ne se trouve pas thématiquement et par là même, réduit à un signifié vide, mais plus subtilement inscrit dans la forme même du récit.

Nous nous proposons dans ce présent travail de saisir les caractéristiques d'un regard que le désir habite et anime et qui, par le caractère inhospitalier du monde, s'expose à l'échec. Il s'agit en somme de décrire un regard que l'univers entraîne dans un tournoiement vertigineux auquel il participe malgré lui et auquel il ne peut se soustraire.

Sa conception de l'espace occupera une place importante dans notre recherche dans la mesure où ces lieux anonymes, presque géométriques qui ne subissent que d'infimes modifications (dont les plus notables sont les changements d'éclairage) sont le lieu où évolue le regard, la scène qu'il habite et où il se meut. Il nous importera donc de montrer la manière dont cet espace se voit et comment il se prête à son tour au ballet de la vue.

À en croire Christian Metz, l'espace romanesque est abstrait, « puisque purement signifié par des mots », alors que le temps est « intensément ressenti car il a pour lui la séquentialité de l'œuvre elle-même et la durée de sa lecture. »⁴ Il faut cependant reconnaître que l'espace est une donnée de lecture immédiate du « nouveau roman » et plus particulièrement du texte durassien. Selon G. Matoré, si le roman des années qui ont suivi 1914 témoigne parfois de conceptions spatiales extrêmement originales, les œuvres postérieures ont manifesté une certaine stagnation et, il faut arriver à une époque toute récente, celle de « l'anti-théâtre » et du « nouveau roman » pour rencontrer des conceptions qui, accordant la primauté au mouvement et considérant l'objet visuellement et « naïvement », représentent une ressemblance marquée avec l'expérience de l'espace que nous révèlent les recherches picturales contemporaines.⁵

Ayant, en effet, récusé la psychologie ambitieuse et mystificatrice, et s'étant limitée à l'examen du seul « visible », M. Duras a réussi, notamment dans *Détruire*, à exprimer « l'être-là » du monde et la présence visuelle et topographique des objets. L'espace durassien n'est pas une « abstraction », car souvent construit à partir d'un spectateur intradiégétique et fabriqué essentiellement par la « gestuelle et par la phoné des comédiens ». [Ubersfeld

1972, 24]

C'est précisément dans ce lieu central que se noue la crise et que se déroule l'histoire qui investit l'espace par les rapports corporels des personnages, par le déploiement des activités physiques : guet, poursuites, sommeils, etc.

Le narrateur durassien, toujours situé, nous offre à voir une réalité regardée. L'espace de Duras est toujours perçu par un personnage précis qui s'efforce de capter les êtres et les choses. Tout est aménagé dans cet univers pour l'observation et la surveillance ainsi que pour la passion la plus secrète. La description des choses et des personnes que nous fait la romancière utilise des termes d'espace dont l'objectivité n'est pas sans rappeler les indications scéniques au théâtre. La position des personnages, leurs mouvements, les distances qui les séparent ainsi que les angles d'éclairages sont exprimés parfois avec précision. Tout s'est spatialisé en effet dans le monde de Duras, même le temps, les personnages vivent en dehors de la chronologie, toute l'action est au présent. On ne sait même plus si le mouvement existe dans cette durée qui s'est transformée en formes et en distances.

Essayons de saisir donc où et comment l'espace a été « dit » et « vu » par Duras dans ses romans.

La claustration. Un regard claustrophobe

Dans *Moderato Cantabile* et dans *L'Amant*, le regard a la phobie des lieux clos auxquels on tente pourtant de l'assigner. Qu'il soit celui d'Anne Desbaresdes ou celui de l'amante du chinois, il préfère souvent l'errance au repos, les espaces ouverts aux cloîtres.

L'héroïne de *Moderato* va souvent au café de l'Arsenal, mais une fois dans la semi-obscurité du bistrot, elle reste attentive à ce qui a lieu sur le trottoir d'en face et surveille de façon assidue les jeux de son enfant dans la lumière du soleil.

Rentrée chez elle, elle se cache derrière les rideaux de la fenêtre surplombant tout le quartier, elle épie le passage des ouvriers et tient à l'œil les embrassades d'amoureux attardés sous l'ombre des arbres.

Mais de façon plus générale, l'histoire d'Anne a pour décor une petite ville sans nom située au bord de la mer. Cet endroit innommable, insaisissable, est présenté tel que voit l'héroïne. Dans cet espace symbolique, le boulevard de la mer - axe central du roman - relie le quartier résidentiel où habite Anne et le quartier de l'Arsenal où se trouve le café du port et où les ouvriers s'arrêtent pour boire un verre du vin en sortant de l'usine. Cette ville est le lieu d'un va et vient cinq fois répété entre les deux extrémités séparées et

apposées du boulevard. Du port à la maison et de la maison au port : tel est l'itinéraire que parcourt le regard d'Anne sans pour autant s'appesantir sur les détails, sans s'arrêter sur les paysages en glissant sur le décor et en passant sous silence les rencontres qu'il est obligé de faire. Aveugle, le regard d'Anne emprunte chaque jour les mêmes rues, le même chemin identique et monotone qui mène jusqu'aux grilles de la maison. Cette belle grande maison est entourée d'un jardin fermé, un parc correctement clos : les grilles qui impressionnent et sur lesquelles on met le soir un cadenas, symbole de la solitude et de l'isolement ne marquent pas pour autant les limites derrière lesquelles s'exerce, car, comme nous avons déjà vu, Anne reste en contact avec le monde extérieur grâce à ses baies souvent ouvertes.

Dans *L'Amant*, le regard se définit également par ce même souci de fuir le clos et le fermé. Ce roman frappe par la multiplicité des lieux et la variété des paysages. Les lieux ressuscités par la mémoire avoisinent les lieux où vit la narratrice au moment de l'écriture. Le souvenir de la maison de Sadec où elle a passé son enfance s'entremêle à celui du dortoir où elle a connu la chaleur de l'amour en compagnie d'Hélène Lagonnelle, à la garçonnière du chinois de Cholen où elle a goûté des plaisirs illicites et aux quartiers du Paris moderne.

Le regard « atemporel » de la narratrice parcourt tous les espaces et au-delà de l'interférence de lieux hétéroclites, il essaie de saisir les ensembles cohérents.

Dans ce roman s'affirme le caractère fragmentaire et dissocié de la réalité et de l'espace. C'est cette discontinuité qui rapproche l'espace de *L'Amant* de l'espace filmique. Le regard de la narratrice, à l'instar de la mémoire proustienne, ne se prolonge pas de manière continue, mais rebondit de lieu en lieu et de temps en temps, contrairement au regard dans *Détruire*.

La clôture

Si le regard de *Moderato* et de *L'Amant* est foncièrement claustrophobe, celui de *Détruire* est obligé de vivre dans une résidence forcée. Le regard d'Élisabeth Alione nous introduit d'emblée dans le parc d'un hôtel de villégiature insituable tant il est isolé et sans référence. Enfermée derrière les vitres de la salle à manger, Élisabeth essaie de fuir : mais au loin se dresse une forêt « dangereuse » qui ferme l'horizon et qui confère au paysage un air lugubre, étouffant, sans issue dès l'arrivée de la nuit.

C'est dans cet espace strictement délimité et même fermé que croupissent les prisonniers de *Détruire*. C'est dans ce monde cellulaire qu'ils ressentent l'angoisse de vivre et qu'ils fuient la hideur de l'existence en fermant leurs yeux en dormant. Quand il se réveille et qu'il s'anime, le regard

de *Détruire* reste muré : s'il se dresse c'est toujours au fond de trois espaces communicants certes mais désaffectés, vides, au-delà desquels il ne peut s'aventurer. Ces trois espaces sont successivement : la forêt, le parc et l'hôtel.

La forêt est un hors-scène, un espace-off qui n'appartient pas à l'espace visuel de nos personnages, mais à leur imaginaire. Infiniment étendue, elle va jusqu'à l'horizon, au-delà de la vue. Territoire infranchissable, elle inspire la peur. Elle habite les personnages mais ne tolère pas être habitée par eux. À la lisière du parc, elle se dresse comme une limite au regard et comme une frontière à la vue. Lieu vacant, toutefois, mais non pas vide : elle est chargée d'accentuer l'isolée, d'étouffement propre à l'univers de *Détruire*. En deçà de la forêt se trouve le parc. Les habitants de cet univers trouvent dans le parc le seul espace disponible à l'errance et à la distraction. C'est là que les yeux peuvent s'agiter, tourner, s'échapper.

Contigu à la forêt et à la salle à manger, le parc est un milieu intermédiaire, un milieu de transmission, il participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Saisi entre la forêt, lieu de l'angoisse et les salles de l'hôtel, lieu de l'étouffement, le parc est doublement l'espace de la mort, le lieu du tragique. Le regard de *Détruire* est à ce titre un regard tragique : il est l'enfermé, celui qui ne peut sortir sans mourir.

À l'instar des vases communicants, l'espace de *Détruire* ne mène nulle part obstrué, sans horizon. Labyrinthe inextricable où l'on tourne sans arrêt. Cet espace muré est fait d'un vif contraste entre la pauvreté du décor et la présence suractivée de l'acteur. À l'intérieur de l'enceinte « sacrée », la topographie est convergente : tout ouvre sur tout, et tout concourt vers le parc. Sans les baies et les fenêtres, le héros, privé complètement de l'extérieur, vivrait dans une solitude irrémédiable. Grâce à la communication de la salle à manger, du salon et du parc, les personnages donnent l'impression d'avoir délabrynthée l'hôtel. Prisonniers et pris au piège, ils entrent en communication les uns avec les autres, en se frôlant, en s'épiant ou en se poursuivant.

Temps couvert

Les baies sont fermées

Du côté de la salle à manger où il se trouve, on ne peut pas voir le parc.

Elle, oui, elle voit, elle regarde... Son regard va et vient. D'autres clients regardent aussi ces parties de tennis que lui ne voit pas

Il n'a pas demandé de changer de table.

Elle ignore qu'on la regarde. [Duras 1969, 9]

Dès le début du roman, trois espaces coexistent : la salle à manger où « il » se trouve, les baies à côté desquelles « elle » est assise et le parc où on joue du tennis. Cette dénivellation de l'espace favorise l'éclosion de regards en étage : prise d'assaut par le regard de l'homme, « elle » ne s'aperçoit pas qu'on la regarde.

Les lieux de *Détruire* sont les « chambres d'échos » qui communiquent et qui renvoient toujours vers un centre contigu, vers un dehors tout proche, facilement accessible qui a autant d'importance que le lieu où évoluent les personnages. Les « périmètres vus » sont des lieux accolés, attenants et limitrophes de sorte que le héros en se faufilant d'une pièce à l'autre, se retrouve toujours dans le même endroit.

Tournoiement

Clos et séquestré, l'espace de *Détruire* est trompeur, décevant, ne donnant à voir que la solitude et ne faisant sentir que l'angoisse de vivre :

Il l'a toujours vu, oui, soit dans
le parc, soit dans la salle à manger, dans les couloirs
autour de tennis, la nuit, le
jour, à tourner dans cet espace à tourner seul. [*Ibid.*, 15]

Cité interdite. Lieu fragmenté. Dedans ouvert sur un dehors. Mais, avec des portes fermées et des passages bouchés où l'on tourne sans fin. Tournoiement d'autant plus tragique qu'il va entraîner tous les protagonistes du roman, les uns après les autres, dans un mouvement infernal. « Bien qu'ouvert de tous cotés par la nature (l'hôtel de *Détruire*) est strictement délimité et même fermé : sacré au sens ancien. Séparé. »⁶

L'hôtel de *Détruire* est un lieu où « il n'y a que des gens fatigués » et « où il n'y a pas d'enfants, ni de chiens, ni de journaux, ni de télévision. » [*Ibid.*, 16] Ceux qui habitent dans cet endroit infernal dans cette « scène de théâtre fermée » sont coupés du reste de la terre. « Aucune arrivée, aucune sortie » s'écrie-t-on dans le roman. Personne ne parle à personne. On n'appelle presque jamais au téléphone. Autour des êtres de *Détruire*, il n'y a ainsi que le désert d'un monde sans objets, sans êtres vivants. Dans cet espace irrespirable le héros de Duras ne peut pas alors que tourner en rond, comme un prisonnier dans sa cellule :

Je dors mal
Je ne doute d'aller
dans ma chambre. Je tourne en proie
à des pensées exténuantes. [*Ibid.*, 16]

Aussi les habitants de l'hôtel sont-ils dans un perpétuel va et vient entre la salle à manger, les baies et le parc.

Alissa se lève, va vers les baies,
revient [*Ibid.*, 48]

Il l'a toujours vu, oui, soit dans le
parc, soit dans la salle à manger,
dans le couloirs, oui, toujours, sur
la route, devant l'hôtel, autour du

tennis, la nuit, le jour, à tourner
dans cet espace, à toujours seul. [*Ibid.*, 15]

Tout est fait dans *Détruire* pour maintenir le regard dans l'inconfort et dans la gêne. Lucides malgré tout, l'esprit en alerte, les personnages s'épient, se fuient, et, dans un mouvement d'ensemble, se poursuivent, se rencontrent, se séparent, se rencontrent de nouveau et ainsi de suite.

Tournoiement tragique qui ramène toujours au point de départ. Pour exister, ils se livrent, dans une « occupation machinale », à une marche lente à l'intérieur de l'espace où ils sont prisonniers. L'espace obéit au principe de la circularité et de la succession. Rien ne change dans l'univers de Duras. Le glissement spatial s'effectue chez elle à l'intérieur d'un même espace clos et fermé. Cet acheminement circulaire permet de déterminer une topique propre à Duras et que l'on peut facilement rattacher à une deixis négative: le cloître, la prison. Hormis certains endroits qui fonctionnent comme des signes relatifs au cadre des romans en introduisant un « effet de réel », l'espace durassien assume le rôle actantiel d'opposant du fait qu'il défavorise la jonction du sujet avec l'objet du désir, et qu'il active ainsi la fissure du moi et le clivage du personnage.

Il s'avère en dernière instance que c'est le personnage, par sa façon d'investir, qui détermine le caractère essentiel de l'espace, qui en fait un lieu fermé, un lieu d'intériorité.

Après ce que nous venons de constater sur le caractère de l'espace, penchons-nous sur l'étude d'un lieu névralgique – la **fenêtre** qui ouvre au regard des perspectives nouvelles.

La fenêtre

La fenêtre chez Duras n'est pas un simple orifice imposé à l'irruption de l'air et de la lumière, c'est un spectacle, une autre scène. La fenêtre durassienne est un lieu névralgique et fascinant, le lieu de l'exhibitionnisme et du voyeurisme.

L'évasion du regard

Offrant des possibilités de communication accélérée entre l'intérieur et l'extérieur, la fenêtre permet à Anne Desbaresdes, prisonnière de sa grande maison de boulevard de la mer, de fuir sa solitude et de regarder au-delà des grilles. C'est devant la fenêtre qu'elle attend le retour de son fils qu'elle invite aussitôt à une promenade de l'autre côté de la ville, là où le cri de la femme avait, un jour, éclaté: « L'enfant (...) continua son chemin jusqu'au-dessous d'une certaine fenêtre. Il leva la tête. À cette fenêtre, à cette heure-là de la

journée, toujours en lui souriant. On lui sourit. » [Duras 1958, 52]

L'arrivée de l'enfant dans ce jardin rempli de fleurs, l'attention qu'il porte aux oiseaux s'opposent à l'emprisonnement d'Anne qui trouve dans la fenêtre un moyen d'évasion. Le dehors va s'immiscer ainsi dans l'intimité de l'héroïne et l'extravertie suscitant chez elle un curieux mélange de fascination et d'impuissance. La fenêtre est la lisière spatiale privilégiée par où le monde extérieur envahit le monde intérieur mais en même temps c'est « une césure qui empêche que la communication devienne une ouverture réelle. »⁷

Toujours est-il cependant que la fenêtre est libératrice. Elle est, en tout cas, la négation de la clôture et de l'exil. C'est pour cela qu'Anne ne se lasse jamais de se réfugier derrière « la grande baie vitrée », « d'épier au petit matin les ouvriers de l'Arsenal et de suivre la nuit les passants attardés ».

Dans *Détruire*, la fascination qu'exerce ce lieu est également importante. Plus encore, par la fenêtre, le dehors va, peu à peu, s'immiscer à l'intérieur de la chambre et briser la solitude où se trouve la jeune femme. « Des voix arrivent du parc. Encouragée, Élisabeth regarde par la fenêtre le territoire qu'elle peut envahir et décide d'aller sur la route devant l'hôtel ou autour du tennis. » [Duras 1969, 15]

Élisabeth Alione trouve son refuge près des baies ouvertes ; elle quitte aussitôt sa place et « va vers l'ouverture des baies. Elle regarde le tennis puis le parc. » [*Ibid.*, 43]

L'appel de la liberté se fait immédiatement plus pressant. Élisabeth s'enfuit de nouveau près des baies, « le corps penché dans le trou d'air gris sous la vitre suspendue », elle se pelotonne dans son refuge et s'évade par son regard.

De même dans *L'Amant*, le dehors s'engouffre facilement à l'intérieur de la garçonnière. Même fermée, la fenêtre n'est pas un obstacle étanche. Le bruit de la ville submerge le studio et s'infiltré dedans.

Il fait sombre dans le studio, elle ne demande pas qu'il ouvre les persiennes. Elle est sans sentiment très défini, sans haine, sans répugnance non plus (...). Elle est très attentive à l'extérieur des choses, à la lumière vacarme de la ville dans laquelle la chambre est immergée. [Duras 1984, 47]

« La petite fille de l'histoire » ayant échappé « à la promenade obligatoire des jeunes filles du pensionnat » [*Ibid.*, 106] a consenti à venir à la garçonnière du chinois de Cholen, « sans sentiment très défini, sans haine, sans répugnance non plus ». Elle ne demande pas qu'il ouvre les persiennes « parce qu'elle éprouve une légère peur ». La fenêtre fermée protège son délit mais lui permet en même temps de sentir le poids de son forfait et de mesurer la force de son défi : attentive au vacarme de la ville, « elle éprouve

une grande satisfaction face à cet amant tremblant et peureux ».

Dévitree, la fenêtre de la garçonnière est l'exemple le plus parfait des fenêtres durassiennes. Orifice sans vitres ou aux vitres suspendues, la fenêtre chez Duras est ouverture, propension vers l'extérieur, aspiration au dehors :

Il n'y a pas de vitre au fenètre, il n'y a des stores et des persiennes [Ibid., 52]

Le lit est séparé de la ville par ses persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. [Ibid., 53]

Fenêtre sans vitres, aux persiennes à claire-voie, aux pièces espacées, store de coton à travers lequel les deux amants sans amour perçoivent « les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs ». [Ibid., 206]

Mais la fenêtre est aussi un **représentant scénique du désir** : l'exemple de *Moderato Cantabile*.

La scène d'intérieur, par le truchement de la fenêtre, s'ouvre progressivement à l'extérieur. L'enfant, tout frémissant, « immobile, les yeux baissés », fut seul « à enregistrer que le soir venait d'éclater ». Son refus de jouer la petite sonatine de Diabelli se nourrit du rythme de la nature et les couleurs du soleil couchant. Son désir de fuir ce monde d'oppression dont la leçon de piano est le symbole le plus manifeste se nourrit surtout du bruit de la mer qui remonte jusqu'à l'appartement :

Dans le temps qui suivit ce
propos, le bruit de la mer entra par la
fenêtre ouverte. Et avec lui, celui
atténué, de la ville au coeur de
l'après-midi de ce printemps. [Duras 1958, 10]

Rivée à la fenêtre, Anne cède à l'appel de la passion et à « la force colossale qui le fait sortir d'elle-même pour découvrir, par personne interposée, l'amour et vivre une expérience passionnelle très violente et suicidaire ». [Duras et Gauthier 1974, 110]

La fenêtre est ainsi [Duras 1958, 59] le meilleur auxiliaire du regard car, comme lui, elle est double, bifaciale, ouverture/fermeture. Pour les êtres de Duras, elle participe toujours à un autre lieu que celui où ils se trouvent.

Elle cache, par ailleurs, le voyeur, le dissimule, valorise l'objet de la vision en l'encadrant, de même qu'elle préside à l'orchestration du désir.

En somme, M. Duras a cherché et a saisi le moment et le lieu où les regards deviennent capables de se rencontrer. L'espace durassien est une sorte de vases communicants à l'intérieur d'un huis-clos angoissant et hermétiquement fermé.

Avec M. Duras, nous l'avons vu, s'opère un renouvellement de l'espace, un dépouillement, une « ascèse » topographique en corrélation avec

les exigences de la vue. Lieu unique, l'espace est barré de cloisonnements, de barrières qui arrêtent le corps et qui libèrent le regard comme instance d'investigation.

Dans l'espace durassien, l'essentiel nous paraît être l'architecture de la scène. Cette architecture est celle des lisières : baies et fenêtres ouvertes reliant parcs, chambres, salons, jardins, rues. Postés derrière les murs, les personnages se guettent et s'épient, se poursuivent et se harcèlent.

Notes :

- ¹ M. Saporta, *Les Yeux fermés*, (L'ARC, 1984) – il a montré la spécificité de la description durassienne par rapport à celle des écrivains de « l'école du regard ».
- ² J. Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, 1964, p. 14.
- ³ A. Robbe-Grillet, cité par B. Bray, « M. Duras : Le langage comme événement » in *Revue des lettres modernes*, 1964, p. 77.
- ⁴ C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Éd. Klincksieck, 1972.
- ⁵ G. Matoré, *L'espace humain*, Mizet 1976, p. 205.
- ⁶ M. Blanchot, *Détruire* in M. Duras, Ed. Albatros, p. 35.
- ⁷ J. Baudrillard, *Système des objets*, Éd. Gallimard, 1968.

Références bibliographiques :

- Barjon, Louis, « M. Duras et ses personnages », *Études*, juin 1966.
- Baudrillard, Jean, *Système des objets*, Éd. Gallimard, 1968.
- Berger, John, M. Duras, *Écrivains d'aujourd'hui*, Grasset, 1960.
- Bessière, Jean, édition commentée de *Moderato Cantabile*, Bordas, coll. « Univers des lettres », 1972.
- Bourneuf, R., Ouellet, R., *l'Univers du roman*, P.U.F, 1975.
- Brée, Germaine, « Quatre romans de M. Duras », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 52, déc. 1965.
- Duras, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Éd. Minuit, 1958.
- Idem, *Détruire, dit-elle*, Éd. Minuit, 1969.
- Idem, *L'Amant*, Éd. Minuit, 1984.
- Gauthier, Xavière, « La musique, la danse », *Cahiers Renaud Barrault* n° 52, déc. 1965.
- Gauthier, Xavière / Duras, Marguerite, *Les Parleuses*, Éd. Minuit, 1974.
- Lacan, Jacques, « Hommage à M. Duras du Ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 52, déc. 1965.
- Marini, Marcelle, *Territoires du féminin avec M. Duras*, Éd. Seghers, 1972.
- Matoré, Georges, *L'espace humain*, Nizet, 1976.
- Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, U.G.E., 1977.
- Micciollo, Henri, *Moderato Cantabile de M. Duras*, Hachette, 1978-1979.
- Picon, Gaétan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1960.

Idem, « Les romans de M. Duras », *Mercure de France*, janv. 1975.
Porte, Michelle, *Les Lieux de M. Duras*, Éd. Minuit, 1977.
Pouillon, Jean, *Temps et roman*, Gallimard, 1946.
Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967.
Idem, *Le Nouveau roman*, Seuil, 1973.
Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, coll. « Idées »,
1963.
Rousset, Jean, *Forme et signification*, Éd. Corti, 1964.
Starobinski, Jean, *L'oeil vivant*, Gallimard, 1961.

L'oeuvre de François Mauriac – proposition d'une double approche : poïétique et poétique

Maria-Otilia OPREA

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
oti_maria_oprea@yahoo.com

Si un romancier est avant tout un homme qui crée un monde d'où lui-même est absent, je ne suis pas un romancier. (...) Chacun de mes romans est une énigme dont le mot est moi-même, l'être que je suis, indéchiffrable et pourtant facile à connaître.¹

Résumé : Afin de rejoindre l'origine de l'oeuvre mauriacienne, il faut tenir compte non seulement de l'activité de l'écrivain, mais encore du processus de sa création littéraire- poïétique et poétique à la fois. François Mauriac a tenté, par une nouvelle technique et d'une manière absolument originale, d'assortir les deux modalités de dresser un roman : dostoïevskienne et balzacienne. Il veut envisager notamment la conscience humaine en tant que monde immense et confus, en permanente métamorphose, comme il affirme dans *Le romancier et ses personnages*, essai qui, à côté de *Vue sur mes romans*, communique au lecteur une véritable expérience poïétique.

Dans l'acte de la création, Mauriac manie admirablement deux types d'écritures : l'écriture représentative et l'écriture productive. C'est au sein même du roman que se trouve le lieu de rencontre de la vie et du texte. En fait chez Mauriac la connaissance n'est pas préexistante. Dès l'instant où il se met à écrire, il commence le parcours épistémologique de son oeuvre. Son faire est une recherche ouverte, incessante, grâce à l'aspiration mauriacienne vers une poétique de l'ambiguïté.

Mots-clés : expérience poïétique, poétique de l'ambiguïté, fiction littéraire, expérience religieuse, Mauriac

Plutôt qu'un romancier catholique, François Mauriac, le renommé écrivain du XX^e siècle, est, selon sa propre remarque, « un catholique qui écrit des romans », dont la problématique s'oriente clairement vers l'expérience religieuse. La série typologique désignée par le syntagme « le roman catholique » pourrait, à son tour, s'intégrer dans une autre, celle du roman engagé de « la condition humaine », l'engagement étant ici d'ordre religieux. Les problèmes existentiels sur lesquels médite ce type de roman

sont abordés par un Mauriac, un Bernanos, un Malraux, un Saint-Exupéry, un Camus, etc., d'une perspective chrétienne : le bien-être et le salut de l'homme qui croit en Dieu. C'est en bout de compte la voie choisie par les moralistes qui nous partagent, à travers la littérature, leurs convictions et leurs certitudes.

L'analyse, voire sommaire, de tout roman de F. Mauriac va confirmer sans doute la constatation suivante : le grand pécheur est toujours le saint virtuel, et ses chances d'obtenir le salut sont beaucoup plus grandes que celles d'un praticien formaliste de la loi chrétienne. C'est Dostoïevski, dont Mauriac fut profondément fasciné, celui qui a révolutionné l'écriture romanesque, en proposant un nouveau paradigme, une nouvelle psychologie fondée sur les paradoxes d'une logique existentielle. On n'a plus affaire à la psychologie prévisible du personnage du roman « traditionnel », de « type balzacien », où opère le principe causal et déterministe, mais à une psychologie abyssale où toute surprise concernant le comportement du personnage devient possible.² Une seule phrase mise à la bouche d'un de ses chers personnages (« Des paroles suffisent-elles, murmure *Thérèse*, à contenir cet enchaînement confus de désirs, de résolutions, d'actes imprévisibles ? ») rassemble tous les procédés du discours psychologique de Mauriac : interrogation, constatation de l'insuffisance du langage et recours à une psychologie métaphorique, ce qui est peut-être le statut de toute psychologie romanesque. « Monde confus », « régions indéterminées », « feu sournois qui rampe sous la brande », « plantes qu'il est indispensable d'arracher avec toutes leurs racines », voilà quelques-unes des images auxquelles, dans *Thérèse Desqueyroux*, recourt la psychologie des profondeurs. La tournure interrogative, par exemple, paraît à Michel Raimond

révéler la distance qu'il y a du *langage* au *psychique* ; elle est fondée sur une distance de soi à soi qui constitue la structure même de la conscience, distance accrue encore par le décalage temporel entre le moi qui a agi et le moi qui s'efforce de comprendre son action. Ici, une forme romanesque empruntée au modèle autobiographique devient un moyen privilégié pour laisser entendre que tout discours psychologique est forcément décalé de l'acte, en retrait de la vie elle-même.³

Mauriac a essayé, par une nouvelle technique et d'une manière tout à fait originale, de mettre en accord les deux modalités de construire un roman : dostoïevskienne et balzacienne. Selon Sartre, toute technique renvoie à une métaphysique. Dans son fameux article *Monsieur François Mauriac et la liberté*, il explique pourquoi, selon lui, *La Fin de la Nuit* de Mauriac, suite de *Thérèse Desqueyroux* n'est pas un roman. Ce que Sartre dénie à Mauriac c'est son attitude de romancier envers des créatures dont les pensées les plus secrètes lui sont connues. Mauriac ne respecte pas

l'épaisseur du temps romanesque, se borne à décrire des scènes qui font avancer l'action, et n'évoque pas les moments privilégiés où les personnages prononcent « des paroles qui ne sont point les tableaux de son âme, mais des actes libres et maladroits ». Sartre reproche à Mauriac de doter Thérèse d'un destin et de faire de ce personnage une essence privée de liberté. En niant à Mauriac le droit, tel Dieu, d'être omniscient et omniprésent, Sartre pose des jalons pour un roman moderne, qui s'incarnera quelques années plus tard : « Un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste. M. Mauriac non plus. »⁴ Au reproche de juger ses héros et de jouer au Dieu avec eux, Mauriac reconnaît que par le seul titre d'un livre, *La Pharisienne*, il en juge et condamne l'héroïne, ce qui représente un crime selon la technique de son époque.

Mais quoi ! se justifie-t-il, Molière condamne l'avare, Racine juge Narcisse, comme Shakespeare Iago et Balzac la cousine Bette. Nous sommes libres de juger nos créatures, (...) mais il me paraît absurde et d'ailleurs vain de s'y conformer dans tous les cas. Au vrai, un romancier chrétien est celui qui devrait le moins s'en soucier, puisque le jugement qu'il porte sur ses créatures, qu'il le veuille ou non, demeure en suspens et contrebattu sans cesse par la Grâce invisible dans son œuvre, mais toujours présente.⁵

Quant à *Thérèse Desqueyroux*, elle est, au contraire, « l'être qui échappe à tout jugement, et d'abord au sien propre, terriblement libre à chaque instant et regardant sa figure éternelle se dessiner au moindre geste qu'elle hasarde ».⁶ En outre, par l'affirmation « Thérèse Desqueyroux c'est moi désespéré », réponse offerte à une question insidieuse de Jean Amrouche, Mauriac sort de l'édifice scolastique de la liberté où Sartre avait essayé de verrouiller le roman français. L'erreur de Sartre envers Mauriac consisterait dans le fait qu'il a transposé sur le plan esthétique la loi qui laisse à Dieu Seul le jugement.

Mauriac semble appartenir plutôt à la famille spirituelle dont fait partie Dostoïevski, car il veut – conformément à ses propres affirmations – exprimer l'immense monde confus, jamais immobile, qu'est une conscience humaine. Il déclare cela dans « Le romancier et ses personnages » [1933], essai qui, à côté de « Vue sur mes romans » [Le *Figaro littéraire*, 15 novembre 1952], nous communique une véritable expérience poïétique, tout comme la correspondance d'André Gide et Roger Martin du Gard. C'est bien de la métalittérature écrite par des créateurs de littérature qui nous transmettent des secrets de fabrication, des observations portant sur leur expérience concrète concernant l'acte de faire.

Dans l'acte de la création, Mauriac se sert merveilleusement de deux types d'écritures : l'écriture représentative et l'écriture productive. Il s'identifie parfois à l'écrivain qui reproduit les sens (ex. Du Gard), mais généralement à celui qui produit de nouveaux sens (ex. Gide). En préférant se laisser porter par « la main qui écrit », il va vers l'inconnu, il crée son œuvre au fur et à mesure qu'il la crée. L'inattendu, l'exceptionnel, est toujours présent dans son acte de création. Prenons le cas du *Nœud de vipères*. Le décalage entre le manuscrit tronqué (où, vaincu, Louis renonce à ses propriétés et rentre mourir au sein de la famille) et la version publiée (où le surnaturel intervient) nous oblige à conclure qu'il y a eu deux *Nœud de vipères*. Il semble donc que la vraie conversion romanesque de Mauriac ne se situe pas avant le *Nœud de vipères*, mais au cours même du *Nœud de vipères*, plus précisément dans le texte lui-même, dans ce blanc qui sépare le cahier interrompu de l'écrivain de la version définitive et chrétienne du cahier interrompu de son héros. C'est à l'intérieur même du roman que se trouve le point d'intersection de la vie et du texte⁷, de l'être et du logos. En réalité, Mauriac ne connaît rien *a priori*. Mais, dès le moment où il se met à écrire, il commence l'itinéraire de la connaissance de son œuvre. Son faire est une recherche continuelle, son écriture est une écriture de « l'œuvre ouverte », un recours à ce que les poétiques modernes appellent « les techniques de l'ambiguïté ».

***Nœud de vipères* - roman à thèse ou roman ambigu ?**

Dans la préface au *Nœud de vipères*, Mauriac affirme qu'il constitue le seul de ses romans qui mérite d'être appelé catholique, le seul fondé tout entier sur la révélation. Roman clef, il concentre toutes les préoccupations et révèle toutes les obsessions de son créateur. C'est aussi le point nodal du roman mauriacien, le point d'intersection des thèmes et des contradictions de l'œuvre, le nœud gordien des convoitises et des renoncements, de la haine et de l'amour, de la foi et de l'incroyance. C'est, par conséquent, un texte complexe et riche, susceptible de diverses lectures.

Pour dépeindre son personnage exceptionnel – le monstre d'avarice – Mauriac se sert d'une technique qu'il n'utilise que rarement : le récit à la première personne (*La Robe prétexte* – 1914, *Préséances* – 1921, *Un adolescent d'autrefois* – 1969, *Maltaverne* - fragment posthume). On ne connaît du narrateur que le prénom de ce « je » : Louis. Il semble qu'un oncle incroyant de Mauriac a prêté certains traits au personnage du roman. Louis serait même une incarnation du père de l'écrivain⁸ que ce dernier n'a jamais connu.

Il est avéré qu'à l'époque où il écrit *Le Nœud de vipères*, Mauriac est attiré par les rapports complexes entre le romancier et ses créatures, entre la fiction littéraire et la réalité biographique (en 1933 il publie *Le romancier et ses personnages*). Louis, pourrait s'interroger le lecteur indiscret, ne serait-il pas Mauriac grand bourgeois et père de famille qui, dans *Le Nœud de vipères*, confesse sa misanthropie et sa révolte contre la condition humaine ? On ne retrouve néanmoins aucun désir d'ambiguïser à bon escient l'identité du « je » narrateur, possesseur d'« un don réel d'écrivain », Bordelais et catholique comme son créateur. Seul parmi tous les personnages mauriaciens, Louis est privé de patronyme, geste que le romancier lui-même ne peut pas expliquer. On sait que le nom du père signifie tout d'abord l'ordre établi, l'autorité, les valeurs léguées par les ancêtres. Mauriac écrit ce roman dans une période de révolte contre les entraves du catholicisme et de la famille, à l'issue d'une époque déséquilibrée de sa vie, celle de sa crise spirituelle. Autant que *Le Mystère Frontenac*, mais autrement, *Le Nœud de vipères* exige d'être lu dans un registre autobiographique.

Depuis des années, le narrateur a renoncé à communiquer avec les siens, et surtout avec sa femme. Une dernière tentative pour obliger sa conjointe à reprendre le dialogue si longtemps interrompu est représentée par son texte-plaidoyer. Après une brève lune de miel s'ouvre « l'ère du grand silence qui, depuis quarante ans, n'a guère été rompu ».⁹ Paradoxalement, c'est le trop-plein de confiance qui fait le malheur du couple ; les confidences d'Isa rejettent Louis dans l'abîme de solitude dont l'avait délivré l'amour. La parole s'avère ainsi plus dangereuse que le silence. D'instrument de réconciliation elle redevient une arme de combat. En outre, le texte écrit devient infiniment plus dangereux que la parole fugitive. Même quand Louis se trouve au seuil de la conversion, il n'arrivera pas à engager un vrai dialogue. C'est à la lumière de la mort qui approche qu'il reconsidère ses rapports avec sa femme et avec ses enfants, qu'il remet en cause tout ce qui a été sa vie. L'existence de Dieu paraît la seule issue ouverte au monde-monologue qui emprisonne l'homme en lui-même. Du dialogue Dieu-homme, nous n'entendons que la voix solitaire du narrateur. Les dernières lignes du Journal interrompu sous-entendent une réponse, le mot de l'énigme est enfin donné, au prix de la vie. Comme le dialogue avec Isa, le dialogue avec Dieu ne peut naître qu'au-delà de la mort, et il faut désespérément que cet au-delà existe : « Cet amour dont je connais enfin LE NOM ador... ».¹⁰ La phrase inachevée signifie la nomination de l'inconnu, donc la prise de possession du divin par le langage.

Affirmer que *Le Nœud de vipères* est un roman à thèse ambigu c'est au fond nier cette étiquette : le spécifique du roman à thèse est justement de

supprimer les doutes et les ambiguïtés. En outre, les contemporains engagés dans le combat idéologique y voient un roman à thèse manqué : étant donné l'échec du dénouement chrétien, on n'a plus affaire qu'à un réquisitoire contre la bourgeoisie et les crimes commis au nom de la propriété. Quant à nous, on estime que *Le Nœud de vipères* est le roman d'une conscience sur le seuil.¹¹ La révolte mauriacienne a parlé plus haut que l'édification.

Mauriac a écrit cependant un roman profondément ambivalent et divisé où s'entrecroisent tous les motifs contradictoires de son œuvre : la foi et le doute, la charité et la haine des hommes, la soif de justice et l'attachement à la propriété, l'amour de la famille et la révolte contre ses entraves, la tentation du silence et le désir du dialogue, un profond lyrisme et un réalisme cruel, le détachement romanesque et la confession autobiographique.¹²

Tout en rejetant l'idée d'un « roman à thèse », Mauriac aspire plutôt vers une poétique de l'ambiguïté, apparentée à celle dostoïevskienne, à même de déclencher dans le lecteur cet état-là de surprise féconde que suscite toute existence authentique dans sa quête de la vérité de la foi et du salut.¹³ Le roman de Mauriac, texte psychologique et document social, récit objectif et confession autobiographique, représente donc un véritable œuvre d'art qui exige une *lecture plurielle* afin de mettre en valeur ses divers niveaux de signification.

Le comment du dire mauriacien

« L'histoire de l'œuvre, de sa gestation est plus intéressante que l'œuvre elle-même »¹⁴ - affirme Gide. On peut déceler dans cette affirmation la forte interdépendance qui existe entre la poïétique et la poétique, car l'œuvre a, imprégnées dans sa matérialité, des structures poétiques fortes qui montrent non ce que le texte dit, mais *comment* il dit.¹⁵

Voilà quelques passages révélateurs tirés des textes autoréférentiels de Mauriac, textes qui nous introduisent dans le laboratoire de ses œuvres :

Mes œuvres complètes, avoue Mauriac, donnent l'impression moins d'une continuité que d'un recommencement. Les critiques qui lui ont fait l'honneur de lui consacrer une étude d'ensemble ont tous été frappés de ce que les mêmes traits se retrouvent dans plusieurs ouvrages, sont utilisés plusieurs fois et attribués à des personnages différents. C'est que comme chacun de mes livres est né de l'avortement de tous les autres, je ne m'apercevais même pas que j'usais des mêmes éléments dont je m'étais déjà servi.

Ces éléments tenaient à mon expérience la plus intérieure à la fois et la plus éloignée dans le temps, mais dans les limites de mon étroit univers. Car pas plus que je n'ai cédé à la tentation du roman-fleuve, je ne me suis ému de ce que les critiques me reprochaient de ne pas peindre mon époque. (...) Mais j'étais bien résolu à ne pas décrire mon époque du dehors. Et c'est ici que l'influence de Proust a été pour moi dominatrice, ou plutôt (car elle n'apparaît nulle part, il me semble, dans mon style ni dans la construction de mes livres) son cas m'a aidé à comprendre le mien.¹⁶

Ici Mauriac fait un acte d'humilité : il reconnaît l'étroitesse de son univers par rapport au fascinant univers proustien. Si toute la société de son temps est engouffrée en Proust, absorbée par lui et restituée complètement transfigurée, si rien de son époque ne passe dans son œuvre qu'il ne l'ait d'abord retrouvé au-dedans de soi, l'univers que Mauriac redécouvre en soi-même est bien différent : il ne déborde qu'un peu son propre drame, malgré son expérience assez vaste. N'oublions pas qu'il a quitté très tôt son Bordeaux natal, qu'il a vécu à Paris et qu'il s'y est mêlé à toutes sortes de gens et aux milieux les plus divers.

Ce qui m'apparente à Proust, affirme plus loin Mauriac, (c'est que) je n'observe pas, je ne décris pas, je retrouve ; et ce que je retrouve c'est le monde janséniste de mon enfance pieuse, angoissée et repliée, et la province où elle baignait. (...) Tout s'est passé comme si la porte eût été à jamais refermée en moi, à vingt ans, sur ce qui devait être la matière de mon œuvre.¹⁷

Le monde mauriacien est étroit puisque limité à une classe bourgeoise en voie de transformation ou de disparition, à une ville, à un ou deux paysages, à une atmosphère religieuse révolue, à des conflits que l'évolution des mœurs rend presque incompréhensibles. C'est la raison pour laquelle certains critiques voient dans son œuvre de moins en moins d'intérêt et ce qui la soutient encore c'est, à côté de la poésie, « l'accord » qu'il crée, surtout dans ses premiers livres, « entre les paysages et les êtres, entre la nature et les passions », qui se trouvent tant dans une consonance poétique que dans une relation de causalité. Pierre-Henri Simon y aperçoit l'un des plus significatifs miracles mauriaciens : établir non seulement un rapport analogique, mais encore une « solidarité nécessaire » entre la chose décrite et l'état d'âme, de telle sorte que le monde physique et le monde moral s'expliquent réciproquement ou bien le domaine de la chair et celui de l'âme deviennent des complices intimes.¹⁸ Le milieu environnant est une voie ouverte vers toute âme porteuse de corps et c'est pour cela que l'écrivain veut connaître profondément chaque allée du jardin, chaque recoin et chaque chose de ce « théâtre » qui est chaque maison. Loin d'être idéaliste ou réaliste, l'homme de Mauriac ne s'isole pas dans son intériorité, tout comme il ne se laisse pas accablé par les choses dans son extériorité. Engendré à la suite du mariage auctorial avec la réalité, il évolue de façon autonome, n'étant pas au service du romancier : ni « bouc émissaire » chargé de tous les péchés que son créateur n'a pas commis, ni « surhomme » ou « demi-dieu » chargé d'accomplir les actes héroïques devant lesquels lui, l'écrivain, a faibli.¹⁹ Mauriac n'admet pas que ses personnages fassent l'ange. Il exige d'eux la prise de conscience de leur chute et, surtout, la sincérité dernière.

Toujours est-il que l'œuvre romanesque utilise la source qui aurait pu jaillir en poème. Mauriac est-il un poète qui s'exprime par le roman ? Certes, cela lui-même il ne l'a jamais mis en doute. Mais c'est la fiction, et non le poème, qui a délivré en lui « la confiance incoercible, ce cri que l'homme inspiré ne peut retenir ». Des tomes du *Journal* qu'il a mis à la portée du public, son « vrai moi est absent », tandis qu' « à l'abri de la fiction » il se livre « tout entier », « dans une sécurité profonde »²⁰, sous la pression des passions intérieures violentes, parce qu'il en a trop lourd sur le cœur.

La technique de Mauriac est pareille à celle de Racine, même s'il a lu et aimé Proust et beaucoup appris de lui sur l'analyse des sentiments. Ses romans peignent l'histoire d'une crise, tout comme la tragédie classique. *Le Désert de l'amour* évoque le passé seulement après qu'on plonge au milieu des choses : dans un café de Paris, un homme aperçoit par hasard la femme que lui, adolescent, il a convoitée, et qu'il n'a jamais eue. *La Chair et le Sang* saisit le jour même où un petit paysan renonce à être prêtre, quitte le séminaire et entre dans la vie de son temps. *Les Chemins de la Mer* commencent par une catastrophe : une famille bourgeoise et riche, pour laquelle l'argent joue un rôle primordial, apprend la perte de ses propres biens. Conscient du fait que sur sa « vitrine » les contemporains ont déjà écrit « *Roman traditionnel* », Mauriac ne comprend pas leur dédain à l'égard des romans qui racontent une crise. S'il avait été peintre, il se serait senti découragé de peindre pour un monde sans visage. En tant que romancier, il se sentirait « perdu » au sein de cet « univers romanesque sans personnages ou peuplé de larves aux contours indistincts ».²¹

En ce qui concerne la création des personnages, André Maurois constate que Mauriac combine deux méthodes : il prend dans un milieu nouveau les traits psychiques, les manies d'un personnage, en lui prêtant à la fois le caractère d'un des familiers de son enfance ou l'enrichissant de son expérience personnelle. Tous les grands créateurs de fiction pourraient se retrouver dans la confession flaubertienne « Madame Bovary c'est moi ». On pourrait parler même d'une « troupe intérieure et stable »²² logeant l'âme des romanciers qui distribuent de préférence de nouveaux rôles et noms aux mêmes acteurs. Tel est le cas de Stendhal, chez qui *Julien Sorel*, *Lucien Leuwen* et *Fabrice Del Dongo* sont trois côtes détachées de lui. Tel est aussi le cas de Mauriac qui nous assure qu'il connaît exactement de quelle « côte » il avait tiré son Eve et de quel « limon » il avait pétri son Adam. « Leur existence est liée à la mienne, mais ce lien est d'ordre spirituel ».²³

Voilà encore une affirmation inouïe extraite de la préface de son livre *La fin de la nuit* :

Depuis dix ans que, fatiguée de vivre en moi, elle (*Thérèse*) demandait à mourir, je désirais que cette mort fût chrétienne ; aussi avais-je appelé ce

livre, qui n'existait pas encore, *La fin de la nuit*, sans savoir comment cette nuit finirait (...) elle (*Thérèse*) appartient à cette espèce d'êtres (une immense famille!) qui ne sortiront de la nuit qu'en sortant de la vie. Il leur est demandé seulement de ne pas se résigner à la nuit.²⁴

Le romancier rappelle au lecteur, étonné peut-être que son livre ne marque pas les étapes de l'épéctase spirituelle, mais plutôt une descente aux enfers, que son héroïne appartient à une époque de sa vie déjà ancienne et qu'elle est « le témoin d'une inquiétude dépassée ». Il aurait voulu que la douleur livre *Thérèse* à Dieu :

J'ai longtemps désiré que tu fusses digne du nom Sainte Locuste. Mais plusieurs qui pourtant croient à la chute et au rachat de nos âmes tourmentées, eussent crié au sacrilège. Du moins, sur ce trottoir où je t'abandonne, j'ai l'espérance que tu n'es pas seule.²⁵

Il y a un commentaire tardif de Mauriac concernant le roman *Thérèse Desqueyroux*, qui confirme les conclusions que pourrait tirer quiconque étudie la genèse du roman :

Thérèse Desqueyroux n'est sans doute pas un roman chrétien, mais c'est un roman de chrétien, que seul un chrétien pouvait écrire. J'en ai été frappé en le relisant. *Thérèse* meurt de soif au bord de la fontaine, je le marque en traits nets, et le curé de Saint-Clair n'est là, si peu qu'il paraisse, que pour la faire entendre.²⁶

Il en découle qu'au cours de son travail sur le texte, Mauriac a purifié la source du livre. C'est par là que l'omniscience du narrateur échoue, autant que son prosélytisme, selon l'opinion de Jean Touzot. Mauriac considère quand même que ce qui subsisterait d'un monde privé de Dieu ou d'une humanité « opérée » de l'âme lui apparaîtrait sans intérêt ; c'est pour la même raison que l'athée n'aime pas respirer l'atmosphère de ses livres. Le vrai est qu'aucun des personnages mauriaciens, même quand on a l'impression qu'il ignore Dieu, « ne renonce à l'unique ouverture sur le ciel, à cette étroite fissure par où passe un faible rayon. Leur foi n'est que le nom d'une dernière espérance à laquelle ils ne renoncent pas ».²⁷

Chez Mauriac, le renouvellement ne réside pas dans le décor, mais dans l'analyse profonde des passions. De toutes les passions, *l'amour*, qui est le fond de presque tous les livres du monde, paraît à Mauriac être celle qui s'exprime le moins. Un motif pour que toute son œuvre romanesque gravite autour du « problème de l'autre », de cette ardeur opiniâtre de posséder l'autre, non en tant qu'objet, mais en tant que sujet, qu'être inaccessible. Mauriac déclare :

Le Désert de l'amour, ce pourrait être le titre de mon œuvre entier ; Ce livre éternellement recommencé à quoi se ramènent tous mes livres, cette vague toujours la même qui renaît sans cesse et remonte de mon océan intérieur vient se briser contre le même récif : l'amour, le culte de l'enfance, de l'adolescence (...) Et les « monstres » qu'on me reproche de peindre ne

paraissent monstrueux que dans la mesure où ils se confrontent avec cet enfant en eux, qui ne veut pas mourir, resplendissant encore de ce que Claudel a appelé « l'éternelle enfance de Dieu ».²⁸

Toute cette confession de Mauriac sur la manière de créer et sur sa manière particulière de se situer dans l'univers de la création offre à chacun de nous, ses lecteurs, l'exploration des zones les plus cachées de son propre esprit, des repères créatifs, un certain équilibre intérieur, mais aussi ce que Paul Bourget nommait « des planches d'anatomie morale ». « Aussi vivants que les héros (des romans) nous apparaissent, ils ont toujours une signification, leur destinée comporte une leçon, une morale s'en dégage qui ne se trouve jamais dans une destinée réelle toujours contradictoire et confuse. »²⁹

Notes :

¹ François Mauriac, « Vue sur mes romans », *Le Figaro littéraire*, 15 novembre 1952, dans *Les Cahiers de l'Herne*, sous la direction de C-tin Tacou et Jean Touzot, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 163-164.

² Irina Mavrodin, *Operă și monotonie*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2004, p. 131-132.

³ Michel Raimond, *Le roman contemporain. Le signe des temps : Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris, 1976, p. 168-169.

⁴ J. P. Sartre, *Nouvelle Revue Française*, 1939, p. 232.

⁵ François Mauriac, *op. cit.*, p. 167.

⁶ *Ibid.*

⁷ Helena Shillony, *Le roman contradictoire. Une lecture du "Noeud de vipères" de Mauriac*, Paris, Lettres Modernes, 1978, p. 19.

⁸ Spillebout, Gabriel, *François Mauriac. Le Nœud de vipères*, Paris, Bordas, 1971, p. 22 : « L'enfance à Calèse d'Hubert et de Geneviève n'est pas autre chose que la reconstitution de ce qu'aurait pu être la sienne (celle de Mauriac), si son père avait vécu et si l'incroyance paternelle s'était heurtée de front à la dévotion de la mère ».

⁹ Fr. Mauriac, *Le Nœud de vipères*, dans *Œuvres romanesques (1911-1951)*, édition présentée et annotée par Jean Touzot, Paris, La Pochotèque, 1992, p. 524.

¹⁰ *Ibid.*, p. 623.

¹¹ C'est ainsi que Mikhaïl Bakhtine nomme toutes les œuvres de la littérature moderne qui présentent le moment de vérité d'une conscience. Les catalyseurs de cette prise de conscience sont paradoxalement la certitude de la mort, le crime, la confusion de la guerre, etc. (v. *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, traduit par Guy Verret, Lausanne, Broché, 1970, 316 p.)

¹² Helena Shillony, *op. cit.*, p. 122.

¹³ Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925, p. 241.

¹⁵ Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Editura Univers, 1982, p. 42.

¹⁶ François Mauriac, *op. cit.*, p. 164.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pierre-Henri Simon, *Mauriac par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 37-38.

¹⁹ Michel Suffran, « Le romancier François Mauriac », ressource électronique, p. 9.

²⁰ François Mauriac, *op. cit.*, p. 165.

- ²¹ Idem, « La vitrine », dans *Les Cahiers de l'Herne*, sous la direction de C-tin Tacou et Jean Touzot, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 54.
- ²² François Mauriac, « Vue sur mes romans », p. 165.
- ²³ Idem, *La fin de la nuit*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1935, p. 7-8.
- ²⁴ Idem, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1927, p. 21-22.
- ²⁵ Idem, *Le Nouveau Bloc-Notes 1961-1964*, Paris, Éditions Flammarion, 1970, p. 182.
- ²⁶ Idem, « Vue sur mes romans », p. 168.
- ²⁷ Idem, « Le romancier et ses personnages », Corrêa, 1933, ressource électronique.
- ²⁸ Idem, « Vue sur mes romans », p. 167.
- ²⁹ Idem, « Le romancier et ses personnages », ressource électronique.

Références bibliographiques :

- Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, traduit par Guy Verret, Lausanne, Broché, 1970.
- Gide, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925.
- Mauriac, François, *Œuvres romanesques (1911-1951)*, édition présentée et annotée par Jean Touzot, Paris, La Pochotèque, 1992.
- Idem, *Le Nouveau Bloc-Notes 1961-1964*, Paris, Éditions Flammarion, 1970.
- Idem, *La fin de la nuit*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1935.
- Idem, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1927.
- Idem, « La vitrine », « Vue sur mes romans », *Le Figaro littéraire*, 15 novembre 1952, *Les Cahiers de l'Herne*, C-tin Tacou et Jean Touzot (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 53-55 ; p. 163-169.
- Idem, « Le romancier et ses personnages », Corrêa, 1933, 15 octobre 2008, <http://www.francois-mauriac.com/romancier/htm/roman.htm>.
- Maurois, André, *De Proust à Camus*, Paris, Éditions Librairie Académique Perrin, 1965.
- Mavrodin, Irina, *Operă și monotonie*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2004.
- Idem, *Poietică și poetică*, București, Editura Univers, 1982.
- Raimond, Michel, *Le roman contemporain. Le signe des temps : Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1976.
- Sartre, Jean Paul, *Nouvelle Revue Française*, 1939.
- Shillony, Helena, *Le roman contradictoire. Une lecture du "Noeud de vipères" de Mauriac*, Paris, Lettres Modernes, 1978.
- Simon, Pierre-Henri, *Mauriac par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- Spillebout, Gabriel, *François Mauriac. Le Nœud de vipères*, Paris, Bordas, 1971.
- Suffran, Michel, « Le romancier François Mauriac », 15 octobre 2008, <http://www.francois-mauriac.com/romancier/htm/roman.htm>.

La notion de « modèle » et ses forces de répétition créatrice. L'exemple poïétique de Michel Butor

Maria Cristina PÎRVU

Université de NICE Sophia-Antipolis
cristinapm@yahoo.com

Résumé : Le but de l'article est celui de réhabiliter la notion littéraire de « modèle », de la soustraire au discours d'une critique « des influences et des sources » pour la réexaminer dans la lumière d'une poétique/poïétique de l'acte scriptural. À partir de l'exemple de Michel Butor et du surréalisme, cette étude se propose de démontrer que la pratique du modèle correspond à un fort désir de répétition et qu'elle bénéficie de toutes les forces créatrices du processus répétitif.

Mots-clés : répétition, modèle, faire artistique, oeuvre

L'intention qui anime cet article est celle de réhabiliter la notion artistique et littéraire de *modèle* par le biais d'une analyse du processus de répétition auquel l'intègre les conduites créatrices. Dans notre vision théorique, la répétition n'est pas l'ennemi, mais le moteur même du faire artistique. Tel que nous l'avons déjà démontré¹, le mouvement de répétition réussit la paradoxale performance d'être créateur, de déboucher sur le nouveau, grâce à ses trois principes définitoires : son alternance *présence-absence*, sa capacité d'*intégrer le retour dans l'avancement* et son temps *sans fin ni commencement*.

Il convient de rappeler que la notion de modèle est, la plupart du temps, entraînée dans une logique de reproduction et de copiage. La critique « des influences et des sources » la confine ainsi trop souvent à une acception plutôt péjorative, qui s'explique par le fait qu'on associe une forte valeur d'originalité à la figure auctoriale (exemple : la notion de « droits

d'auteur »), tout en oubliant que le nom latin *auctor* est né dans l'atelier du copiste même : on appelait *auctor* le copiste qui ajoutait quelque chose au texte, qui l'augmentait ou l'intensifiait.

Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi le chemin *vers l'auteur* passe par **le modèle** et par des verbes tels « reproduire », « copier », « imiter ». On pourrait y ajouter un verbe comme *modeler*, qui désigne une pratique plus appropriée et plus valorisante pour **le modèle**. L'acte de modeler renoue avec les rêveries de la main qui travaille la pâte et se laisse rythmée par les dialectiques de la dureté et de la mollesse, mais il peut aussi bien témoigner d'un faire scriptural, vu dans toute sa matérialité et dans tout son effort syntactique, tel que ces lignes du dernier *Répertoire* de Michel Butor nous le laissent entendre : « [...] l'étudiant Michel Butor passait les nuits à combiner des plans et les jours à modeler les longues phrases destinées à orner ces volumes »². Modeler signifie « donner une forme », une certaine forme – la « meilleure » forme possible, la forme du moule (*modulus*). En se rapportant à un modèle, qu'il soit l'œuvre d'un prédécesseur ou une forme imaginaire et idéale, la conduite créatrice se donne les repères rassurants de son parcours: le début et la fin, le modèle choisi et l'œuvre qu'il a l'intention de produire.

Nous n'envisageons pas **le modèle** d'un côté et l'œuvre qu'il a inspirée, de l'autre. Ce qui est intéressant c'est justement leur relation ou plutôt, l'acte qui les unit. Reproduire un modèle ou bien, copier un modèle, est une pratique créatrice très répandue. L'artiste qui prend comme modèle l'œuvre d'un autre ne vise pas tant à répéter un objet, mais plutôt à découvrir le parcours qui a instauré cet objet : il veut trouver ce « faire » tout en le répétant. Dans son article d'encyclopédie sur *la reproduction*, Bernard Holtzmann précise qu'il y a un type de reproduction, « actif et donc approximatif, qui reproduit non pas tant l'œuvre achevée, que le processus même de la création », d'où la valeur pédagogique d'un tel geste : « tous les peintres copièrent des œuvres anciennes pour apprendre *comment c'est fait* ».³ Tel que René Passeron l'explique, « ce qui est digne d'être repris comme modèle, c'est moins l'œuvre, que la conduite qui a su l'instaurer. »⁴ Le rapport avec le modèle relève aussi de l'ordre de l'exercice et de l'apprentissage, car si chaque artiste « cherche une forme », chaque jeune artiste doit chercher, avant tout, la (sa) meilleure façon de chercher cette forme. Et de conjurer l'absence.

Une œuvre tellement innovatrice comme celle de Michel Butor se fait un point d'honneur du fait de présenter ses modèles. Il y a James Joyce pour *Portrait de l'artiste en jeune singe*, mais aussi pour l'organisation spatio-temporelle des romans, pour leur charpente en intertexte mythique ou bien, pour le courage d'inventer des mots. Il y a Jackson Pollock pour la forme du

Mobile et il y a le modèle Raymond Roussel pour la recherche du « procédé » d'écriture et la mise au point des « matrices » qui permettent au texte de s'écrire comme par lui-même.

De tels modèles sont nombreux, mais l'objet de notre étude n'est ni leur identification ni leur quantification. Ce qui nous intéresse c'est la façon dont l'écrivain emploie un modèle, la manière dont son écriture « se modèle », se *forme* à l'aide d'un modèle et le *transforme*, à son tour, par la même occasion.

Notre analyse s'organise en deux temps ;

1. l'étude du modèle surréaliste de l'écriture de Michel Butor.
2. l'étude des documents poétiques portant sur **le modèle**, contenus dans l'article *Critique et invention* de Michel Butor.

1. Nous nous arrêtons sur l'exemple du modèle surréaliste, car il nous apparaît l'un des plus puissants modèles qui aient inspiré l'écriture de Michel Butor. En tant que jeune écrivain, il fréquente le cercle d'André Breton, sans en faire partie officiellement. Par la suite, d'ailleurs, l'écrivain va se tenir toujours « à l'écart » des « écoles » littéraires, malgré les opinions critiques qui se sont pressées à l'assimiler à un groupe ou un autre. Il exprime, pourtant, lui-même, une certaine filiation « surréaliste ».

Les histoires littéraires ne rangent pas l'œuvre de Michel Butor au chapitre « surréalisme », mais ce modèle opère (inconsciemment, rêveusement, efficacement) dans la plupart de ses livres. Dès passages qui décrivent à un détail près les rêves du personnage dans *Le Passage de Milan* ou dans *La Modification*, en passant par les préoccupations constantes pour la mise en page et pour les typographies originales (*Mobile*, *Description de San Marco*, *Boomerang*), jusqu'à cette fascination pour le dialogue entre la littérature et l'art plastique à laquelle on doit tant de livres d'artiste et de textes originaux signés Michel Butor, le modèle surréaliste s'affirme en toute puissance. La plupart des ouvrages de Michel Butor sont le résultat d'une collaboration, qu'il s'agisse de volumes d'entretiens, d'objets d'art ou des textes pour les catalogues d'exposition. Il cultive pleinement l'esprit de dialogue auquel renvoie André Breton dans son *Manifeste du surréalisme* : « C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux. Là-bas, deux pensées s'affrontent ; pendant que l'une se livre, l'autre s'occupe d'elle [...]. »⁵ Michel Butor pousse encore plus loin les limites du dialogue artistique et explore les possibilités d'expression de l'art plastique et de l'art musical ; son écriture leur emprunte de nombreuses techniques, telles le collage, la surimpression, la calligraphie, l'emploi de différentes couleurs et caractères d'impression, les variations de mise en page.

On reconnaît facilement dans les écrits de Michel Butor des éléments « surréalistes », comme le penchant pour la question du rêve, comme l'intérêt particulier pour les sujets « ethniques » (son goût pour l'objet-fétiche et pour l'objet-don, identifiable dans la forme du *Bicentenaire Kit* ou du patchwork d'un *Génie du lieu*, fait écho aux collections ethniques de Breton et d'Apollinaire). L'aspect ludique d'une écriture qui bouge dans tous les sens et touche à tous les domaines, d'une écriture qui casse les cadres syntaxiques et déchire les habitudes de lecture, de cette écriture butorienne qui s'amuse à voyager et à explorer, tient, également, d'une certaine atmosphère surréaliste, imprégnée de jeux et de merveilleux.

Michel Butor a aussi le goût des associations insolites d'images et de mots, comme dans ce fragment, prélevé au hasard, d'une de ses *Matières de rêves* :

Le Norvégien éclate d'un grand rire. Tu craches des boules de coton qui s'enflamment en touchant la flaque qui grésille. Le Nigérianais finit son verre. Exaltation du Phénix. Le Nigérien se lève. Bientôt toute la ruelle est en feu. Le Nicaraguayen salue la compagnie. Le Peintre qui ressemble de plus en plus à ton beau-père pose un neuf de roues sur le tapis vert. Le Népalais ferme la porte derrière lui. À travers l'incendie tu aperçois au seuil de la petite agence Goethe qui vient te prendre par la main, te fait entrer : « Bonjour, cher, permettez-moi de vous présenter notre caissier, monsieur William Blake ». ⁶

L'apparente incohérence de ce texte et la touche d'humour qui le teinte rappellent directement l'écriture surréaliste. « La suite d'images contrastées » est d'ailleurs, selon Michel Butor lui-même, le trait définitoire de la poétique surréaliste (à la différence de la prosodie de type classique qui, elle, consisterait à « compter jusqu'à douze »⁷).

Ce qui est remarquable c'est le fait que chaque fois qu'on pense reconnaître dans l'écriture de Michel Butor un rappel de son **modèle** surréaliste, celui-ci fait l'objet d'un magnifique détournement. Les sous-titres des volumes (*Second sous-sol*, *Troisième dessous*, *Quadruple fond*) de la série *Matière de rêves* sont, par exemple, une allusion transparente au terme d'« épaisseur » par lequel André Breton définit sa vision sur le rêve dans le premier *Manifeste du surréalisme* : « Il faut tenir compte de l'épaisseur du rêve. Je ne retiens, en général, que ce qui me vient de ses couches les plus superficielles. Ce qu'en lui j'aime le mieux envisager, c'est tout ce qui sombre à l'éveil, tout ce qui ne me reste pas de l'emploi de cette précédente journée, feuillages sombres, branches idiotes. [...] »⁸

Et pourtant, la vision sur le rêve que Michel Butor déploie dans sa *Matière de rêves* se différencie volontairement de celle du maître surréaliste. Michel Butor emploie certains récits de ses rêves nocturnes comme matière première de son travail d'écrivain. En écrivant un rêve, il essaie de l'exorciser,

de le transformer, d'agir sur lui de sorte qu'il ne revienne plus (dans le cas d'un cauchemar, par exemple). Sa littérature ne se soumet ni au rêve et ni à sa « dictée ». Tout au contraire, elle essaie d'agir sur cette manifestation de notre inconscient, et même de la modifier.

Dans le fragment cité, Michel Butor apprivoise sa « matière de rêves » à l'aide de plusieurs éléments structurants qui sont le produit d'un pur travail de la raison, comme la suite des personnages identifiés par leur nationalité et appelés dans le texte en ordre alphabétique (exemple : le Norvégien, le Nicaraguayain, le Nigérien), comme l'emploi des points de suspension et des notations fulgurantes qui les traversent et qui s'y font écho : « lever l'encre »/« jeter l'encre », « patemouillies »/« dévergouillis »⁹ ou bien, comme toutes les citations en italiques, fragmentées et agencées dans un ordre qui organise le texte du récit de rêve proprement dit. Parfois les citations ne sont pas mises en évidence, tel ce poème de William Blake qui se promène dans le texte de Michel Butor, comme un clin d'œil au poète dessinateur que le récit évoque en tant que « caissier », avec un brin d'ironie qui n'est pas loin de l'humour surréaliste.

Pour ce qui est du principe de la dictée automatique, Michel Butor le désigne, avec ironie, par le syntagme du « robinet qui coule », et choisit la voie du roman justement pour rompre avec une poésie qui semble couler de source. Il s'invente des contraintes, des structures et des matrices de toute sorte, afin de donner une meilleure expression à son énergie de jeune littéraire. Le surréalisme disait dans son manifeste : « Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure ! »¹⁰ mais le jeune écrivain Michel Butor s'en méfie tout particulièrement. Il ne revient à la poésie qu'après avoir discipliné son esprit par un rigoureux exercice romanesque.

Breton proclame un grand refus de toute composition. Butor exalte la force des schémas et des matrices. Sa « matière de rêves » est contrôlée par de nombreuses structures. Breton fait l'éloge du « premier et dernier jet ». Butor corrige sans cesse et accumule les « variantes ». Sur ce point, il est temps d'observer qu'il y a une différence significative entre la « théorie » des manifestes et la pratique du surréalisme. Les manuscrits de Breton sont pleins de ratures et Butor exprime même son intention de les étudier un jour. On a la sensation que chaque fois qu'il se détourne du modèle surréaliste, il ne le fait que pour mieux se rapprocher de sa vérité et pour mieux saisir son essence.

Le **modèle** surréaliste ne se réduit évidemment pas à Breton, mais nous le citons pour des raisons qui relèvent de la clarté de la démonstration. Comme exemple de la façon dont l'écriture de Michel Butor **se modèle** par un travail qui part du **moule** surréaliste, nous proposons l'étude de l'essai *Heptaèdre Héliotrope*, publié dans *Répertoire I*. L'essai en question porte

sur Breton en tant que « roi breton », car il raconte l'histoire du « roi de Bretagne et [de] ses sept châteaux »¹¹. Butor s'y prête au jeu de l'écriture automatique, qui est, avant tout, « dictée », et suit l'homophonie Breton-Bretagne, mais il l'inscrit aussi dans le sillage de ce syntagme bretonien qu'il cite en exergue de son essai : « cette royauté sensible ». Le même *exergue* annonce un éloge : « ... Je suis amené à faire ici l'éloge du cristal... » - éloge qui se formule dans le dernier paragraphe du texte de Michel Butor : « O jour interminablement poignant, cristal attaqué qui rejaillit [...] ». »

Même lorsqu'il est approché par le biais du pastiche, le **modèle** est transfiguré et transformé dans l'écriture de Michel Butor, comme dans ce dernier paragraphe de l'essai, qui inachève le texte, par un manque de ponctuation :

Ô jour interminablement poignant, cristal attaqué qui rejaillit, au prix de quels révoltants efforts, aussi bien à partir d'un fragment de feuille que d'une feuille : froissée, piquée, déchirée, brûlée, serrée entre les pages d'un livre qu'on aurait cru à jamais fermé, tout neuf à perte de vue du champ de pierrailles.¹²

C'est un éloge à l'écriture poétique de Breton, à cette écriture à sept visages ou, plutôt, à sept facettes (« heptaèdre »), un éloge à cette page qui jaillit au milieu du livre qu'on croyait fermé, à cette page qui jaillit comme une fenêtre dans le mur de rocher, comme la lumière de l'aube (« [...] bleus et dorés, tombent les cheveux de Vénus [...] » - André Breton), que le terme « héliotrope », employé par Butor, essaie de rendre.

Dans l'écriture de Breton, le nom « aubépines » suit, automatiquement, le terme « épines », en permettant, ainsi, à la lueur des « aubes » de se répandre du creux du mot même : « les épines sont de la substance même des aubépines dont la tige, les feuilles, les fleurs... » (André Breton). Butor reprend cette idée de la naissance de la lumière, par la formule « serrée entre les pages d'un livre qu'un aurait cru à jamais fermé ». Le jour est peint en héros sur le champ de bataille, par des termes comme « poignant », « attaqué », « à perte de vue du champ de pierrailles ». Mais Butor préserve et souligne la nature de révolte de cette lutte, par le biais d'une souple épithète : « au prix de quels *révoltants* efforts », or cette idée de « révolution » est très caractéristique pour le mouvement surréaliste et ses manifestes, et particulièrement, pour la vision poétique de Breton.

En suivant une certaine poétique du rêve qui coule par un riche enchaînement d'images, la poésie surréaliste cultive abondamment l'énumération. On en trouve la trace dans le fragment cité : « la tige, la feuille, les fleurs... », « les alcyonaires, les madrépores... ». La poésie de Michel Butor garde cette passion pour le flux d'images et se sert souvent

d'énumérations, mais elles ont une forme moins conventionnelle, comme dans cette suite d'épithètes qui convoquent la présence de la lumière dans la page : « [...] feuille : froissée, piquée, déchirée, brûlée, serré entre les pages [...] ». » Les images se suivent en avalanche, grâce à un moyen artistique qui détache le participe du substantif déterminé (par le deux points « feuille : froissée ») et lui rend ainsi une liberté salutaire, qui va au-delà de ce que le groupe adjectival isolé « bleus et dorés » opère dans le texte de Breton. Dans ses pages poétiques, ici et ailleurs, Butor multiplie l'énumération et transfigure la figure surréaliste. Breton réunit, en contraste, « bleus » et « dorés » ; Butor dynamise sa description par les actions violentes qu'évoquent ses participes : « froissée, piquée, déchirée... »

Les deux fragments analysés (la citation en exergue et le paragraphe final) sont des éloges, plus ou moins voilés, à la lumière, à la création et à l'amour. Les deux se construisent sur une isotopie du minéral : « cristal », « roche », « cime »/« cristal », « pierrailles ». La citation en exergue de Breton respire par des multiples pauses en points de suspension. Le paragraphe de Michel Butor, à son tour, reste ouvert, par une oblitération du point final. En même temps, dans ce petit texte de Butor, il n'y a pas de référence explicite à Vénus, il n'y a pas de château ou de jardin, et tel qu'on vient de le montrer, les différences stylistiques par rapport à l'autre texte sont significatives. Butor choisit de reprendre et de développer certains éléments du texte d'origine et d'en laisser de côté d'autres, ce qui équivaut à dire qu'il met déjà en « présence/absence » son **modèle** surréaliste.

Tout au long de son travail littéraire, il y revient, d'une façon ou d'une autre, mais chaque fois la **forme formante** du **moule** surréaliste se trouve transformée. Ce jeu va de la « préhistoire » de la création de Michel Butor et notamment de ses poèmes (qu'il écrivait en tant que jeune étudiant, mais qu'il n'a publiés que plus tard, sous une forme révisée, dans *Travaux d'approche*) jusqu'à la poésie qu'il écrit « en ligne » de nos jours, dans le recueil ouvert « Poésie. Au jour le jour », auquel il ajoute un nouveau poème chaque mois. Nous citons, à titre d'exemple, quelques lignes de cette poésie relativement récente, et plus précisément, de son *Dialogue entre André Villers et Picasso* :

[...] Mon roc mon port mon phare mon château
Tu as pris des pichets du sang des bouteilles du voyage des guitares et de la
cendre
Et tu en as extrait des cornes du soulèvement du silence de la panique des
mâchoires et des outils
Des balbutiements des larmes des agonies des charognes des putréfactions et
des songes
Perdu depuis toujours dans la mêlée des villes et grattant toujours [...].¹³

Le poème est construit par des strophes qui suivent la même matrice syntactique, avec des énumérations similaires, toujours sans virgule, avec des images et des épithètes plus ou moins violentes. Le poète suit la « dictée automatique » des séries isotopiques, mais seulement après avoir conçu un cadre matriciel précis, une structure fixe qui lui « dicte » sa loi et ses contraintes. Les associations insolites d'images rappellent le **modèle** surréaliste de la « beauté convulsive », mais la prosodie rigoureuse témoigne du fait qu'il n'y a pas d'abandon de la raison, tel que le voulait la définition bretonienne du surréalisme : « [...] Dictée de la pensée, en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». S'il y a un modèle surréaliste dans cette poésie, il s'y retrouve définitivement transformé, transfiguré.

C'est dans une telle transformation que réside la valeur de toute confrontation avec **le modèle**. Dans ce sens, le poéticien René Passeron distingue, selon un ordre croissant de liberté créatrice, trois types de conduite artistique : la copie, l'imitation et l'inspiration libre. Dans le premier cas, il s'agit d'un simple travail « servile » de copiste, et cette « copie purement répétitive » est identifiée par le chercheur avec « le degré zéro de la création ». L'inspiration libre d'un modèle le « transforme en matériau de 'variations' qui le respectent tout en le transgressant »¹⁴ - explication dans laquelle le terme de « variations » évoque déjà une forme de répétition. L'imitation oscille entre ses deux pôles; elle reste au niveau des modifications légères, en partageant la nature répétitive des deux autres voies que suit le modèle). Face à son exemple surréaliste, l'écriture de Michel Butor est en pleine « inspiration libre » et dans une pure transgression.

Une fois intégré dans une pratique, **le modèle** fournit l'occasion d'un perpétuel retour au *même*, par des tours et des détours de plus en plus *autres*. Une fois avoir choisi un modèle, on s'y rapporte sans cesse, qu'il soit pour le copier, pour l'imiter ou pour s'en inspirer librement.

De ces réflexions sur le rôle créateur du **modèle**, nous dégageons l'hypothèse conformément à laquelle toute conduite créatrice qui intègre un modèle, s'inscrit, par ce fait même, dans un mouvement répétitif. Autrement dit, la présence d'un **modèle** entraîne le faire artistique dans un mouvement incessant de retour et d'avancement, par le biais d'une alternance du type présence/absence.

Il n'y a pas que l'analyse de la pratique scripturale de Michel Butor qui nous amène vers cette conclusion, mais aussi les réflexions de l'écrivain lui-même.

2. L'hypothèse formulée plus haut nous est confirmée par l'article que Michel Butor écrit sur « la critique et l'invention », où la notion de **modèle** est

conçue dans le sens large de « paysage littéraire antérieur », incontournable pour toute démarche scripturale nouvelle. Selon Michel Butor, au moment où l'écrivain se met à écrire, son être littéraire a été déjà « modelé » par des lectures et des horizons d'attente divers. L'étude publiée dans *Répertoire III* porte, en effet, sur le rapport dynamique qui unit un texte nouveau au « texte ancien », mais ce qui nous intéresse dans la description de ce rapport c'est l'emploi d'un grand nombre de termes qui renvoient à la répétition, tels « restitution », « recours », « rétroactif », « récrire », « recouvert ». Autrement dit, qu'est-ce qu'on fait d'un **modèle** ? On le **restitue**, on y fait **recours**, on y **retourne**, on le **réécrit**, on le **reprend**.

Michel Butor affirme que « restitution du texte ancien, invention du texte nouveau sont deux actions corrélatives »¹⁵, car une écriture récente pourra toujours ressusciter, par le choc de sa nouveauté même, un texte oublié, qui au temps de sa parution, avait surpris par une nouveauté similaire. Le texte nouveau nous envoie vers le rayon de bibliothèque du volume ancien. La relation fonctionne aussi dans l'autre sens, car au moment où l'on veut rendre le plus fidèlement possible **un modèle** (le « restituer »), on constate, avec émerveillement, qu'on ne peut pas le faire en totalité, parce que les conditions de travail, l'époque, les dispositions mentales de l'auteur ne sont pas les mêmes (l'auteur n'est pas le même !), d'où de sérieuses lacunes qu'on ne peut pas combler que par l'invention : « plus je restitue, plus je suis forcé d'inventer (et encouragé dans cette aventure) »¹⁶. **Le modèle** n'y est pas vu comme une contrainte pour le processus de création, mais plutôt comme une de ses cellules germinatives. Il stimule l'activité créatrice et entretient un dynamisme présence/absence capable de relancer, à tout moment, l'activité instauratrice d'œuvre.

Le statut de **modèle** permet, après un certain temps, à un texte, d'opérer une importante influence sur le paysage littéraire et sur la création littéraire, en général, sans qu'il soit encore lu. On s'y rapporte indirectement, par l'intermédiaire des imitations et des critiques élaborées sur sa base. Mais une véritable création sur un tel modèle sera justement celle qui pourra nous rendre sa fraîcheur, sa capacité d'ancrage dans l'actualité. Une véritable création à partir d'un modèle est celle qui recrée le modèle, qui nous le repropose pour la lecture : « la nouveauté menaçante provoque le recours au texte »¹⁷. Michel Butor accentue cette idée par l'observation que « la marque même d'une profonde nouveauté c'est son pouvoir rétroactif »¹⁸.

Nous comprenons, ainsi, que l'acte de création se rapporte au **modèle** d'une façon positive, en le **recréant**, mais il peut aussi s'y rapporter d'une façon moins révolutionnaire, qui n'aura comme effet que son oblitération ; il le **recouvre** – tel que cette réflexion de Michel Butor l'indique : « en effet,

le modèle ancien n'a pas pu être consulté ; recouvert par ses imitations innombrables, il n'est pas sorti du rayon ». Dans les deux cas, qu'il soit recréé ou recouvert d'oubli, le **modèle** signale la présence d'une répétition.

Cette répétition peut être formulée également en termes de « réécriture », comme dans la phrase qui énonce que « ce qui est imité en effet, sommairement récrit, ce sont les ombres communes à de nombreux solides anciens perdus ». L'original est introuvable et, par défaut, on se rapporte à son mythe. En le récrivant, on ne fait que renforcer son caractère exemplaire et son statut de modèle.

Pour conclure, on peut remarquer le fait que **le modèle** n'est pas seulement le nom d'un objet soumis à un processus de reproduction. Il n'est pas que l'objet d'une répétition, mais aussi l'élément qui la déclenche. Il est, en lui-même, une promesse de répétition, car il est **la forme qui invoque la forme**, le moule qui contient, à la fois, la présence de la forme (le plein) et son absence (le creux).

Un objet n'est pas **modèle** en lui-même. Il le devient par le biais d'une intention et d'un processus de reproduction. Un objet admiré est intégré dans un effort de répétition qui vise à découvrir le faire qui l'a instauré: on se propose de répéter ce *faire*, mais le sens du mouvement sera inversé, car cette fois on n'aboutit pas à l'œuvre, mais on la prend comme point de départ.

La *reproduction* d'un objet implique cette recherche de la répétition d'un faire, car elle est, avant tout, *production*. Entre la présence d'un objet-modèle et la présence de la copie obtenue, l'artiste se heurte à l'absence d'information, c'est-à-dire, au « secret » qui couvre le faire de l'autre. Parti pour « découvrir », il se verra obligé d' « inventer ».

L'idée de **modèle** renvoie ainsi à un véritable désir de répéter. Le modèle déclenche une quête de la répétition, ce qui amène le phénomène répétitif dans le vif de la création artistique: le **modèle** est un moule¹⁹. Il est « fait pour contenir et enfermer une réalité qui, sans lui, se laisserait sans doute aller à la difformité »²⁰. On doit se rappeler également que le **modèle** est le produit d'un choix et qu'il opère un découpage axiologique dans la réalité, car il offre à l'artiste des contraintes nécessaires, des « limites » - or « créer » signifie, justement, mettre des limites à la matière et lui donner une forme, la **modeler**. En choisissant un **modèle**, l'artiste commence déjà à meubler l'espace vide de son œuvre (à venir) par des éléments du trop-plein de l'autre œuvre (modèle).

En tant que moule, le modèle est, à la fois, *forme* et *capacité de donner une forme*. Le choix d'un modèle est une entrée dans le faire artistique - un geste premier, par lequel on invoque la forme. Dans cette acception, le

modèle pourrait être défini comme **forme formante** ou bien, comme **forme qui forme**. Selon Michel Butor, **le modèle** correspond, intimement, à « un besoin de forme ».

Nous reconnaissons, dans les gestes qu'inspire le modèle, une articulation de la présence/absence, du retour et de l'avancement et du sans fin ni commencement. Nous venons d'observer qu'une fois avoir choisi un objet comme modèle, il se trouve déjà installé dans une dialectique de la présence et de l'absence – présence forte d'une œuvre qui s'impose comme repère, comme objet d'admiration, mais aussi comme absence de l'œuvre à venir, comme appel d'une forme nouvelle, par le vide, par le creux du moule qu'on appelle **modèle**. Ce fait s'identifie à un premier pas du cheminement vers l'œuvre qui conjuguera elle-même les forces de l'absence et de la présence, car on découvre en elle la présence de certains éléments du modèle, mais aussi l'absence d'autres éléments définitoires pour ce dernier. Dans le parcours créateur qui lie le **modèle** à l'œuvre, l'artiste revient systématiquement à son repère : il se rapporte à son modèle, il l'invoque, il l'amène en présence, mais, chaque fois il opère un détournement, une transformation, une transgression des limites qu'il lui aurait imposées. Le **modèle** impose à la conduite créatrice la loi du retour et la nécessité de l'avancement.

Le rapport présence/absence se renverse au fur et à mesure qu'on s'avance vers l'œuvre. Dans son *Répertoire III*, Michel Butor nous fait remarquer cet autre jeu de la présence/absence qui intervient dans le rapport de l'œuvre avec son modèle : à un moment donné, la présence de l'œuvre oblitère le modèle, le met en état d'absence. Pour ce qui est des romans écrits sur le modèle des chefs d'œuvre romanesques, le critique souligne le fait qu'ils arrivent « à masquer bientôt le modèle même, puisque chacun des livres lus nous empêche d'en lire un autre (un chef d'œuvre, par exemple) »²¹. De plus, l'avancement de l'œuvre dans l'avenir littéraire, dans la nouveauté, renoue, paradoxalement avec le passé, car « la marque même d'une profonde nouveauté, c'est son pouvoir rétroactif »²². Un livre « d'une nouveauté menaçante » provoque le retour au texte ancien. Plus la distance qui les sépare est grande, plus la capacité du texte nouveau de ressusciter le texte ancien est renforcée.

En se référant à ce sans-fin déclenché par le **modèle**, Michel Butor emploie la formule « ombres des ombres d'ombres » – expression poétique qui contient une répétition en elle-même.

Nous comprenons de ces réflexions de l'écrivain que, même schématisé, désincarné, **le modèle** artistique continue d'agir par répétition.

Le modèle est le produit d'un choix axiologique opéré par l'auteur d'une œuvre à venir. Il correspond à un désir de répétition manifesté dans le sujet créateur. Son intégration dans un nouveau *faire* s'appelle **modelage**, car en tant que moule, **le modèle** est celui qui modèle, qui donne une forme. Un tel modelage, un tel passage de l'objet-modèle vers l'objet-copie se fait par répétition, car le moule convoque les forces du creux et du plein, du retour et de l'avancement, du sans-fin ni commencement. Le *modèle* surréaliste agit au cœur de la création de Michel Butor comme une répétition joueuse, comme si la poésie se mettait à jouer au cache-cache avec elle-même.

Notes :

¹ Voir sur ce point l'article «L'anatomie de la répétition et *L'emploi du temps* scriptural» paru dans la revue *L'Approche poïétique/poétique*, Craiova, Editura Universitaria, 2003.

² Michel Butor, *Répertoire V*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 315.

³ Bernard Holtzmann, l'article « reproduction » dans *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopedia Universalis France S.S., 1995, p. 850.

⁴ René Passeron, *La Naissance d'Icare. Eléments de poïétique générale*, Paris, ae2cg Editions et Presses Universitaires de Valenciennes, 1993, p. 158.

⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, édition complète, Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979, p. 43.

⁶ Michel Butor, *Second sous-sol (Matière de rêves II)*, Paris, Gallimard, 1976, p. 153.

⁷ Idem, *Répertoire I*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 271.

⁸ André Breton, *op. cit.*, p. 22.

⁹ Michel Butor, *Second sous-sol*, *op. cit.*, p. 165-166.

¹⁰ André Breton, *op. cit.*, p. 39.

¹¹ Michel Butor, *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 325.

¹² *Ibid.*, p. 350.

¹³ Michel Butor, *Poésie. Au jour le jour* sur <http://perso.wanadoo.fr/michel.butor/>, consulté le 30.10.2007.

¹⁴ René Passeron, *La Naissance d'Icare*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵ Michel Butor, *Répertoire III*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ L'étymon latin « modullus (modellus) » a donné aussi, en français, le mot « moule ».

²⁰ René Passeron, *La Naissance d'Icare*, *op. cit.*, p. 155.

²¹ Michel Butor, *Répertoire III*, *op. cit.*, p. 10.

²² *Ibid.*, p. 13.

La *Correspondance* de Flaubert – un document poïétique

Emilia-Ioana VAIDA

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
emiliavaida@yahoo.com

Résumé : La *Correspondance* de Flaubert ne représente pas seulement un document social ou historique, mais aussi un document poïétique qui propose un type de comportement auctorial, un mécanisme de pensée créatrice vu dans ses moindres détails. Elle est l'image d'une vie dédiée à l'art d'écrire, à la quête de l'expression parfaite, de la création idéale. C'est l'image du créateur qui, pendant son travail, découvre et se découvre, écrit et se voit écrire, fait et se regarde en train de faire.

Mots-clés : poïétique, écrire, travail, sujet, étude

Le terme de « poïétique » (« știința despre raportul care-l unește pe artist cu opera sa pe cale de a se face »¹), utilisé initialement en médecine (« hématopoïétique » ou « galactopoïétique »), apparaît pour la première fois pour désigner la notion toute simple de *faire* chez Paul Valéry en 1937, dans le cadre d'un cours de poétique. Il fallait, selon Valéry, établir une opposition nette entre « l'histoire de la littérature » et « la forme d'activité intellectuelle qui engendre les œuvres mêmes »². La poétique, en tant que « toute théorie interne de la littérature »³, ne pouvait pas surprendre ce qui commence à se produire dans la seconde moitié du XIX^e siècle : la conscience artistique de l'écrivain commence à se dédoubler, devenant celle qui fait, mais aussi celle qui se regarde (se dit) en train de faire.⁴ La relation poïétique/poétique serait donc celle entre le *faire*, niveau extralinguistique, et le *dire sur le faire*, niveau linguistique, la différence entre les deux étant sans cesse transgressée.⁵

En France, l'histoire de la poïétique commence avec Stendhal et Flaubert. Les écrits à caractère intime de Stendhal, tout comme la *Correspondance* de Flaubert, marquent le moment de cristallisation de ce nouveau concept. C'est le résultat d'une rupture qui a lieu entre « une

écriture traditionnelle (bourgeoise) » et une « nouvelle écriture » qui n'est plus représentative (mimétique), mais « productive », car on passe d'une « écriture de type lisible » à une « écriture de type scriptible ».⁶

Selon Barthes, la modernité « commence avec la recherche d'une littérature impossible ».⁷ Ce type de recherche est à retrouver partout dans la *Correspondance* de Flaubert, car dans la plupart de ses lettres, l'écrivain avoue vouloir atteindre la perfection, écrire la prose parfaite : « personne n'a jamais eu en tête un type de prose plus parfait que moi ».⁸ Une prose qui n'est pas du tout le résultat d'une activité spontanée, manifestation d'un génie créateur, mais d'un travail conscient, assumé et extrêmement difficile (« *Ideea de muncă, activitate, practică începe să primeze în fața aceleia (...)* de har, talent, vocație, inspirație. »⁹)

Il s'agit donc d'une démythification de l'acte d'écrire, dont Valéry allait parler presque cent ans plus tard : « Les œuvres de l'esprit sont le résultat d'un travail, d'un faire, d'une activité, voire d'une fabrication, processus qui comporte son côté matériel, de même qu'une technique qui le rend possible ».¹⁰ Poïétiques avant la lettre, des écrits de Baudelaire, Flaubert, Stendhal ou Rimbaud représentent en fait « un fel de arhivă a preistoriei poieticii »¹¹, dans laquelle on retrouve des témoignages d'écrivains qui sont devenus conscients de ce qu'il faisaient et de la manière dont ils le faisaient.

C'est le cas de la *Correspondance* de Flaubert car pour lui, les lettres représentaient d'excellentes occasions de se « donner carrière et abréger les heures du travail »¹², d'être sincère, de confesser ses ambitions, ses sentiments, ses pensées (« Là, j'écris ce que je pense »¹³), mais surtout de donner des détails sur son activité d'écrivain. Ce sont des mots qui confirment non seulement la valeur de la *Correspondance* en tant que recueil de témoignages appartenant à un écrivain dont les œuvres ont traversé le temps et l'espace, mais aussi l'extraordinaire potentiel de toute étude à caractère poïétique qui se concentre sur les lettres de Flaubert.

Pour lui, écrire signifie travailler, un verbe qu'on retrouve dans beaucoup de ses lettres : « Je vais me mettre à travailler enfin ! enfin ! J'ai envie, j'ai besoin de piocher démesurément et longtemps ».¹⁴ C'est la seule activité qui lui permet de vivre pleinement et qui lui devient indispensable, plus que dormir ou manger. Cela parce qu'il se rend compte qu'il est pareil à tout autre ouvrier, conscient de son travail et du fait qu'il demande une connaissance parfaite des règles et des techniques, mais aussi un programme régulier qui lui soit dédié et respecté : « je commence à prendre une habitude du travail dont je remercie le ciel. Je lis ou j'écris régulièrement de 8 à 10 heures par jour et si on me dérange quelques instants, j'en suis tout malade ».¹⁵

Les coordonnées de l'espace dans lequel il travaille ne doivent pas changer. Il avoue à plusieurs reprises qu'il doit être chez lui, dans sa chambre à Croisset, pour qu'il puisse écrire. Et tous les objets qui s'y trouvent ont leur propre histoire et une signification spéciale :

J'ai rangé mes affaires (...). Tout pendant mon absence avait été brossé, ciré, verni (...) et j'avoue que j'ai retrouvé mon tapis, mon grand fauteuil et mon divan avec charme. Ma lampe brûle. Mes plumes sont là. Ainsi recommence une autre série de jours pareils aux autres jours. Ainsi vont recommencer les mêmes mélancolies et les mêmes enthousiasmes isolés.¹⁶

Il s'agit donc d'un travail rituel, dont il est tout à fait conscient, un travail qu'il décrit dans ses lettres de manière détaillée et objective.

Chaque œuvre représente pour lui un voyage, une « lourde machine à construire, et compliquée surtout ».¹⁷ Pour apprendre ses mécanismes, il se prépare soigneusement, en faisant des lectures approfondies et des recherches extrêmement minutieuses. C'est pour cela que l'étude précède toujours le travail : « J'ai soif de longues études et d'âpres travaux. La vie interne que j'ai toujours rêvée commence enfin à surgir. »¹⁸

Très souvent, il est mécontent du résultat de son travail, car il avoue avoir dans la tête un idéal de style qui ne le laisse apprécier ce qu'il écrit que très rarement. Mais il est tout à fait conscient de ce qu'il doit faire pour arriver là où il veut : « Il me manque énormément, l'innéité d'abord, puis la persévérance du travail. On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée. »¹⁹

La persévérance ne le quitte jamais : « Je travaille le plus que je peux. Je suis resté cet après-midi 7 heures sans bouger de mon fauteuil, et ce soir trois. Tout cela ne vaut pas deux heures d'un travail raisonnable. »²⁰ Le travail occupe presque tout son temps, car « il n'y a de continuellement bon que l'habitude d'un travail entêté ». ²¹ Il lui arrive de ne pas vouloir s'arrêter, car le travail ne devient « raisonnable » qu'assez tard : « Je ne suis en veine tous les jours que vers 11 h [eures] du soir, quand il y a déjà sept à huit heures que je travaille, et dans l'année, qu'après des enfilades de jours monotones, au bout d'un mois, six semaines que je suis collé à ma table. »²²

Le temps passe donc de manière assez monotone. Le peu de temps et d'énergie qui lui reste sert, en général, à la lecture ou à la rédaction des lettres, qui lui donnent l'occasion d'analyser de manière objective toute la situation :

Je travaille comme un mulet depuis quinze longues années. J'ai vécu toute ma vie dans cet entêtement de maniaque, à l'exclusion de mes autres passions que j'enfermais dans des cages, et que j'allais voir quelquefois seulement pour me distraire.²³

Il est conscient du fait que l'Art demande des sacrifices, et il ne regrette jamais de lui avoir dédié toute sa vie. Bien au contraire. C'est un programme de travail et de vie qu'il recommande chaleureusement à tous ses correspondants qui veulent écrire : « Travaille chaque jour patiemment un nombre d'heures égales. »²⁴ Un programme digne de tout autre travailleur, qui dédie à son travail un certain nombre d'heures, tous les jours.

Parfois, ce programme de travail si rigoureux l'épuise complètement : « Je suis plus lassé que si je roulais des montagnes. J'ai dans des moments, envie de pleurer. Il faut une volonté surhumaine pour écrire. Et je ne suis qu'un homme. »²⁵ Ce sont des moments où il se sent impuissant, où la conscience de l'inaccessibilité de la perfection le rend malade : « je suis harassé d'écrire. (...) Il y a des jours où j'en suis malade et où la nuit j'en ai la fièvre. »²⁶ Mais cela ne l'empêche pas de continuer, car la volonté de réussir s'avère plus puissante que n'importe quelle souffrance :

Non ! « tout mon bonheur n'est pas dans mon travail et je plane peu sur les ailes de l'inspiration ». Mon travail au contraire fait mon chagrin. La littérature est un vésicatoire qui me démange. Je me gratte par là, jusqu'au sang. Cette volonté qui m'empli n'empêche pas les découragements, ni les lassitudes.²⁷

Ce sont « la furie du travail et l'habitude de l'effort »²⁸ qui ne le laissent pas abandonner, qui le pousse sans cesse à continuer.

Quand il travaille, il ne veut pas qu'on le dérange. Il est si impliqué dans ce qu'il écrit, qu'une interruption brusque peut déterminer des réactions tout à fait surprenantes :

J'avais les nerfs si vibrants que ma mère, qui est entrée à dix heures dans mon cabinet pour me dire adieu, m'a fait pousser un cri de terreur épouvantable, qui l'a effrayée elle-même. Le cœur m'en a longtemps battu et il m'a fallu un quart d'heure à me remettre. Voilà de mes absorptions, quand je travaille.²⁹

Ces mots pourraient surprendre, mais ils témoignent d'une manière de créer, d'écrire et d'être d'une modernité sans précédent, de l'interdépendance et de l'influence réciproque entre l'auteur et l'œuvre en train de se faire.³⁰

La *Correspondance* de Flaubert ne représente donc pas seulement « une voie royale pour pénétrer sa personnalité et comprendre son œuvre »³¹, un document social ou historique, mais aussi un document qui propose un type de comportement auctorial. Elle est l'image d'une vie dédiée à l'art d'écrire, à la quête de l'expression parfaite, de la création idéale : « La vie de Flaubert est à ce point l'histoire de son effort littéraire, que parler de ses cinq ou six romans, c'est rendre compte de cet effort dans sa presque totalité. »³² C'est l'image du créateur qui, pendant son travail, découvre et se découvre, écrit et se voit écrire, fait et se regarde en train de faire.

Flaubert a dédié toute sa vie, toute son énergie et presque toutes ses pensées à ce qui est devenu son métier, sa raison de vivre : écrire, créer, chercher la perfection. Pour lui, l'art devient ainsi sa religion, la raison pour laquelle il renonce à toutes les joies d'une vie normale :

Flaubert devrait intéresser les romanciers par l'exemplaire image qu'il nous donne de leur race, dont il incarne typiquement les traits intelligents. Romancier-né, il grandit, vécut, mourut romancier ; il n'a respiré, senti, pensé, n'a accompli tous les actes de l'existence que dans le seul culte du roman.³³

La *Correspondance* de Flaubert illustre toutes les étapes du processus de création littéraire, du moment où l'on choisit le sujet, jusqu'à celui où l'écrivain considère qu'il ne reste plus rien à corriger, à modifier dans le texte final. En ce qui concerne la première étape, celle du choix du sujet, Flaubert dit clairement : « La bonne et la mauvaise société doivent être étudiées. La vérité est dans tout. »³⁴ Un bon sujet, c'est avant tout une immense provocation qui lui fait peur et l'incite en même temps : « Un sujet à traiter est pour moi comme une femme dont on est amoureux ; quand elle va vous céder on tremble et on a peur, c'est un effroi voluptueux. »³⁵

La question du sujet, de l'idée qui est à l'origine d'un roman, l'a beaucoup préoccupé. Surtout parce qu'il y avait tant de débats à propos de ce qui confère de la valeur à un roman : « Cette question que je n'ai pas résolue : y-a-t-il des idées bêtes et des idées grandes ? Cela ne dépend-il pas de leur exécution ? »³⁶ L'art de l'écrivain est donc déterminant pour une œuvre littéraire, car, paradoxalement, ce qui pourrait paraître un sujet parfait pour un roman ne fait que le plonger dans la médiocrité : « Il y a des idées tellement lourdes d'elles-mêmes qu'elles écrasent quiconque essaie de les soulever. - Les beaux sujets font les œuvres médiocres. »³⁷

Le problème du sujet devient ainsi, pour Flaubert, un aspect moins important, seul l'art de l'écrivain pouvant déterminer la valeur : « Il n'y a ni beaux ni vilains sujets et on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses. »³⁸ C'est une manière tout à fait originale de concevoir la littérature. Tout dépend de la capacité de l'écrivain de transformer, de développer un sujet apparemment banal dans une œuvre littéraire qui réussit à découvrir les couches profondes, inconnues, des choses qu'elle décrit :

Si le livre que j'écris avec tant de mal arrive à bien, j'aurai établi par le fait seul de son exécution ces deux vérités, qui sont pour moi des axiomes, à savoir : d'abord que la poésie est purement subjective, qu'il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople ; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit. *L'artiste doit tout élever* ; il est comme une pompe, il a en lui un grand tuyau qui descend aux

entrailles des choses, dans les couches profondes. Il aspire et fait jaillir au soleil en gerbes géantes ce qui était plat sous terre et qu'on ne voyait pas.³⁹

Pour que cela arrive, il faut qu'il y ait une certaine compatibilité entre l'écrivain et le sujet qu'il choisit pour son roman. L'auteur doit trouver une idée centrale pour son œuvre, une idée mère, qui va déterminer ensuite toutes les autres :

Un bon sujet de roman est celui qui vient tout d'une pièce, d'un seul jet. C'est une idée mère d'où toutes les autres découlent. On n'est pas du tout libre d'écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet. Voilà ce que le public et les critiques ne comprennent point. Le secret des chefs-d'œuvre est là : dans la concordance du sujet et du tempérament de l'auteur.⁴⁰

Une fois le sujet trouvé, l'écrivain se met à étudier, à essayer de mieux comprendre ce qu'il va présenter dans son roman. Il s'agit d'une nouvelle méthode de travail, celle de l'écrivain chercheur qui, pour créer, « doit faire l'immense détour de l'érudition et des archives ». ⁴¹ C'est une méthode qu'il recommande chaleureusement à tous les écrivains, car les longues études peuvent éviter l'apparition de l'ennui, de l'*embêtement* :

Plongez-vous dans de longues études. Il n'y a de continuellement bon que l'habitude d'un travail entêté. Il s'en dégage un opium qui engourdit l'âme.
- J'ai passé par des ennuis atroces, et j'ai tournoyé dans le vide, éperdu d'*embêtement*. On s'en sauve à force de constance et d'orgueil ; essayez.⁴²

Ainsi, le travail de recherche devient intimement intégré dans celui de l'écriture proprement dite. Rien n'est laissé au hasard. Chaque détail est analysé : « Un livre est pour moi une manière spéciale de vivre. A propos d'un mot, d'une idée, je fais des recherches, je me perds dans des lectures et des rêveries sans fin. » ⁴³ Cela n'affecte pas l'originalité de l'œuvre qui est en train d'apparaître. L'étude, la lecture aident l'écrivain à se dégager des livres, à créer une œuvre originale : « Maintenant par combien d'étude il faut passer pour se dégager des livres ! et qu'il faut en lire ! Il faut boire des océans et les repisser. (...) Il faut lire le mauvais et le sublime, pas le médiocre. » ⁴⁴

La lecture des grands ne doit pas être négligée. La connaissance parfaite de leurs œuvres aide l'écrivain à comprendre comment l'on arrive à créer des œuvres qui peuvent transgresser l'espace et le temps, des œuvres immortelles. Le traitement du sujet, la création des personnages, les aspects d'ordre technique, tout est important pour quelqu'un qui veut créer une œuvre de valeur : « Il faut savoir les maîtres par cœur, les idolâtrer, tâcher de penser comme eux, et puis s'en séparer pour toujours. Comme instruction technique, on trouve plus de profit à tirer des génies savants et habiles ». ⁴⁵ L'écriture demande donc une préparation adéquate. L'idée existe dès le

début, mais pour lui trouver la forme désirée, il faut lire, méditer, attendre, chercher la meilleure solution :

Il faut lire, méditer beaucoup, toujours penser au style et écrire le moins qu'on peut, uniquement pour calmer l'irritation de l'idée qui demande à prendre une forme et qui se retourne en nous jusqu'à ce que nous lui en ayons trouvé une exacte, précise, adéquate à elle-même.⁴⁶

À propos de cette étape préparatoire, Flaubert le dit très clairement : « Plutôt ne rien écrire que de se mettre à l'œuvre à demi préparé »⁴⁷, et encore : « Il faut bien ruminer son objectif avant de songer à la forme, car elle n'arrive bonne, que si l'illusion du sujet nous obsède. »⁴⁸ Il refuse toute contrainte, rien ne peut le faire renoncer à ses principes. Il sait où il doit arriver et il a la patience d'attendre le moment où cela va se passer : « *se hâter c'est pour moi, en littérature, se tuer* »⁴⁹, et encore

Périssent les États-Unis plutôt qu'un principe ! Que je crève comme un chien plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre. J'ai en tête une manière d'écrire et gentillesse de langage à quoi je veux atteindre. Quand je croirai avoir cueilli l'abricot, je ne refuse pas de le vendre, ni qu'on batte des mains s'il est bon. - D'ici là, je ne veux pas flouer le public. Voilà tout.⁵⁰

La *Correspondance* ne signifie pas seulement des lettres dans lesquelles Flaubert décrit son travail de manière générale, mais elle contient aussi beaucoup de références concrètes concernant le processus d'instauration de l'œuvre flaubertienne, élément poétique par excellence.⁵¹ *Madame Bovary* est le meilleur exemple d'œuvre dont l'instauration est présentée, parfois de manière très détaillée, dans la *Correspondance*. Flaubert en parle de manière anticipative ou rétrospective, laissant toujours l'impression qu'il traite son œuvre en train de se faire comme s'il s'agissait d'un objet : « Depuis lundi dernier j'ai laissé de côté toute autre chose, et j'ai exclusivement toute la semaine pioché ma *Bovary*, ennuyé de ne pas avancer. Je suis maintenant arrivé à mon bal, que je commence lundi. »⁵² Un objet toujours loin d'être parfait, et qu'il ne cesse pas de modeler.

Nous voyons très bien que le processus d'instauration de l'œuvre flaubertienne est toujours conscient, chaque mot, chaque phrase, chaque enchaînement d'idées étant longuement recherchés :

Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, *ça ne marche pas*. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent.⁵³

La Correspondance nous permet d'entrer dans le « laboratoire » où les œuvres de Flaubert parcourent un chemin long et difficile, et d'être témoins de la naissance d'un chef-d'œuvre tel *Madame Bovary*.

On voit, par exemple, quels sont les problèmes que Flaubert a rencontrés en créant la célèbre scène du bal :

J'ai à faire une narration. Or le récit est une chose qui m'est très fastidieuse. Il faut que je mette mon héroïne dans un bal. Il y a si longtemps que je n'en ai vu un que ça me demande de grands efforts d'imagination. Et puis c'est si commun, c'est tellement dit partout ! Ce serait une merveille que d'éviter le vulgaire, et je veux l'éviter pourtant.⁵⁴

On a l'impression d'accompagner l'écrivain dans ce « voyage » si long et difficile qui lui pose parfois tant de problèmes :

J'ai été bien affaissé toute cette semaine où j'ai fait à peu près *une* page. Comme j'ai envie que cette première partie soit achevée ! J'ai presque la conviction que c'est trop long et pourtant je n'y vois rien à retrancher, il y a tant de petites choses importantes à dire.⁵⁵

On voit donc qu'il n'y a pas de mot ou d'idée dans son roman qui ne joue un rôle essentiel pour l'ensemble. Il ne s'agit donc pas du tout d'écrire de manière spontanée, mais de « fabriquer » : « Flaubert a constitué définitivement la littérature en objet, par l'avènement d'une valeur-travail : la forme est devenue le terme d'une « fabrication », comme une poterie ou un joyau. »⁵⁶

Pour Flaubert, tout est clair (« je me suis remis à la *Bovary* ; je rêve à l'esquisse, j'arrange l'ordre, car tout dépend de là : la méthode. »⁵⁷) Il sait très bien où il est et où il sera trois mois plus tard dans son roman, il sait ce qu'il veut faire, car il a toujours un plan précis dans la tête :

Cette scène d'auberge va peut-être me demander trois mois, je n'en sais rien. (...) J'ai à poser à la fois dans la même conversation cinq ou six personnages (qui parlent), plusieurs autres (dont on parle), le lieu où l'on est, tout le pays, en faisant des descriptions physiques de gens et d'objets, et à montrer au milieu de tout cela un monsieur et une dame qui commencent (par une sympathie de goûts) à s'éprendre un peu l'un de l'autre.⁵⁸

On assiste donc à la naissance d'une autre scène célèbre de *Madame Bovary*, chose tout à fait extraordinaire. Mais, avant même de terminer une scène, Flaubert sait très bien ce qui suit, car il ne perd jamais de vue l'ensemble :

Puis, quand je vais être quitte de cette scène d'auberge, je vais tomber dans un amour platonique déjà ressassé par tout le monde et, si j'ôte de la trivialité, j'ôterai de l'ampleur. Dans un bouquin comme celui-là, une déviation d'une ligne peut complètement m'écarter du but, me le faire rater tout à fait.⁵⁹

Cette exigence qui caractérise Flaubert l'écrivain implique un travail prolongé qui ne l'éffraye pas. « Homme du contraste et artisan écartelé »⁶⁰, il a parfois besoin de jours entiers pour achever une phrase, et de plusieurs mois pour terminer une partie de l'ensemble :

Pour ce passage-là, en effet, il faut, en composant, que j'en embrasse du même coup d'œil une quarantaine, au moins. Une fois sorti de là, et dans trois ou quatre mois environ, quand mon action sera bien nouée, ça ira. La troisième partie devra être enlevée et écrite d'un seul trait de plume.⁶¹

Dans la *Correspondance*, Flaubert dévoile aussi ses intentions par rapport à la réaction des lecteurs de son roman : « Je suis à faire une conversation d'un jeune homme et d'une jeune dame sur la littérature, la mer, les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin. (...) Dans ma 3^e partie, qui sera pleine de choses farces, je veux qu'on pleure. »⁶² Même s'il a des moments où il affirme écrire seulement pour lui, cette attitude change avec le temps. Il arrive à accepter qu'il travaille aussi pour ceux qui pourraient comprendre et apprécier le résultat de son travail.

En lisant *Madame Bovary*, nous, les lecteurs, ne pouvons que deviner l'attitude de l'auteur envers ses personnages. Les choses sont beaucoup plus simples quand on lit la *Correspondance*, car on y trouve beaucoup de réponses :

Mon mari aime sa femme un peu de la même manière que mon amant. Ce sont deux médiocrités, dans le même milieu, et qu'il faut différencier pourtant. Si c'est réussi, ce sera, je crois, très fort, car c'est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés (ce qui est plus aisé).⁶³

Mais la valeur d'un roman réside aussi dans cette absence de toute manifestation des intentions ou des opinions de l'auteur, mais aussi de tous les mécanismes qui se trouvent derrière chaque phrase :

Il y a de cruels moments où le fil casse, où la bobine semble dévidée. Ce soir pourtant je commence à y voir clair. Mais que de temps perdu ! Comme je vais lentement ! Et qui est-ce qui s'apercevra jamais des profondes combinaisons que m'aura demandées un livre si simple ?⁶⁴

Une autre scène importante de *Madame Bovary* est celle où l'héroïne cherche le curé pour qu'elle puisse dépasser un moment de crise. Ce qui se trouve derrière cette scène est à découvrir dans une des lettres de Flaubert : « J'ai à faire un dialogue de ma petite femme avec un curé. – Dialogue canaille ! et épais. – Et, parce que le fonds est commun, il faut que le langage soit d'autant plus propre. L'idée et les mots me manquent. Je n'ai que le *sentiment*. »⁶⁵ La scène s'avère être très difficile. Le fragment suivant, tiré d'une lettre adressée à

Louise Colet, nous aide à comprendre les intentions de l'auteur :

Enfin je commence à y voir un peu dans mon sacré dialogue du curé. Mais franchement il y a des moments où j'en ai presque envie de vomir, *physiquement*, tant le fond est bas. Je veux exprimer la situation suivante. Ma petite femme, dans un accès de religion, va à l'église. Elle trouve à la porte le curé qui, dans un dialogue (sans sujet déterminé), se montre tellement bête, plat, inepte, crasseux, qu'elle s'en retourne dégoûtée et in-dévote. Et mon curé est très brave homme, excellent même. Mais il ne songe qu'au physique (aux souffrances des pauvres, manque de pain, ou de bois), et ne devine pas les défaillances morales, les vagues aspirations mystiques.⁶⁶

Une autre scène qui lui demande de gros efforts est celle des Comices agricoles. Comme d'habitude, il a tout dans la tête :

Ce soir, je viens d'esquisser toute ma grande scène des Comices agricoles. Elle sera énorme ; ça aura bien trente pages. Il faut que, dans le récit de cette fête rustico-municipale et parmi ses détails (où *tous* les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent), je poursuive, et au premier plan, le dialogue continu d'un monsieur *chauffant* une dame. J'ai de plus, au milieu, le discours solennel d'un conseiller de préfecture, et à la fin (tout terminé) un article de journal fait par mon pharmacien.⁶⁷

Mais transformer tout cela en prose parfaite, voilà le défi. Flaubert est conscient de la difficulté de ce qu'il se propose de faire, et les doutes ne l'évitent pas : « Comme c'est difficile ! J'ai bien peur que mes *comices* ne soient trop longs. C'est un dur endroit. J'y ai *tous* mes personnages de mon livre en action et en dialogue, les uns mêlés aux autres, et par là-dessus un grand paysage qui les enveloppe. »⁶⁸ Il utilise le présent lorsqu'il parle de ses intentions vis-à-vis de ces scènes (« *Il faut que ça hurle par l'ensemble*, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs »⁶⁹), ce qui signifie qu'il veut partager avec ses destinataires ces moments d'existence si intense, où « ce travail bien fait, ce dépouillement, cette rigueur témoignent d'une exigence de lucidité. »⁷⁰

Voilà quelques arguments en faveur d'une affirmation qui est, d'ailleurs, généralement acceptée : Gustave Flaubert a été un poïéticien avant la lettre. Preuve du « génie oratoire de Flaubert »⁷¹, la *Correspondance* est un document poïétique dans lequel on retrouve les grands concepts de la science du faire scriptural. Toute sa vision concernant l'instauration de l'œuvre littéraire pourrait très bien être comprise dans les mots suivants : « J'aime les œuvres qui *sentent la sueur*, celles où l'on voit les muscles à travers le linge et qui marchent pieds nus. »⁷² La *Correspondance* de Flaubert fait donc partie de cette

métalittérature écrite par le créateur de littérature : journaux, correspondance, toute autre sorte de notes concernant le faire de l'œuvre, interviews, essais, etc., autrement dit tout texte qui communique des données positives de poïétique, autant dire une observation directe portant sur une expérience immédiate, concrète, du sujet engagé dans l'acte créateur et qui, à la fois, veut le décrire de par un effort spécifique d'introspection.⁷³

Notes :

- ¹ Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982, p. 14 (la science du rapport qui unit l'artiste et son œuvre en train de se faire).
- ² Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, Éd. Gallimard, 1938, p. 7.
- ³ *Ibid.*
- ⁴ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 31.
- ⁵ Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 201.
- ⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 11.
- ⁷ Idem, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 32.
- ⁸ Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 136.
- ⁹ Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 10-11 (L'idée de travail, activité, pratique commence à primer celle (...) de don, talent, vocation, inspiration).
- ¹⁰ Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 997.
- ¹¹ Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 31-32 (une espèce d'archive de la préhistoire de la poétique).
- ¹² Lettre à Ernest Chevalier, 24 juin 1837, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 24.
- ¹³ Lettre à Louise Colet, 30 septembre 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 445.
- ¹⁴ Lettre à Maxime Du Camp, 7 avril 1846, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 263.
- ¹⁵ Lettre à Maxime Du Camp, mai 1846, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 264.
- ¹⁶ Lettre à Louise Colet, 2 septembre 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 422.
- ¹⁷ Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 156.
- ¹⁸ *Ibid.*
- ¹⁹ Lettre à Louise Colet, nuit du 14 au 15 août 1846, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 303.
- ²⁰ Lettre à Louise Colet, 17 septembre 1846, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 345-346.
- ²¹ Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1851, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 3.
- ²² Lettre à Louise Colet, 25 septembre 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 162.
- ²³ Lettre à Louise Colet, 20 mars 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 57.
- ²⁴ Lettre à Louise Colet, 13 décembre 1846, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 415.
- ²⁵ Lettre à Louise Colet, 3 avril 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 65.
- ²⁶ Lettre à Louise Colet, nuit de samedi, octobre 1847, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 475.
- ²⁷ Lettre à Louise Colet, 21 septembre 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 433.
- ²⁸ Henry James, *Gustave Flaubert*, Paris, Éd. l'Herne, 1969, p. 9.
- ²⁹ Lettre à Louise Colet, 16 décembre 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 210.
- ³⁰ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 1954, p. 128.
- ³¹ Jean Bruneau, Préface à Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1973, t. I, p. XXIX.
- ³² Henry James, *op. cit.*, p. 9.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Lettre à Ernest Chevalier, 24 février 1842, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 96.
- ³⁵ Lettre à Louise Colet, 14 octobre 1846, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 390.
- ³⁶ Lettre à Louise Colet, 14 juillet 1847, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 461.
- ³⁷ Lettre à Louise Colet, fin novembre 1847, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 486-487.
- ³⁸ Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 31.
- ³⁹ Lettre à Louise Colet, 25 juin 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 362.
- ⁴⁰ Lettre à Edma Roger de Genettes, 1861 ?, dans Flaubert, *Correspondance*, t. III, p. 191.
- ⁴¹ Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002, p. 60.
- ⁴² Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1851, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 3.
- ⁴³ Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 décembre 1866, dans Flaubert, *Correspondance*, t. III, p. 66.
- ⁴⁴ Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 86.
- ⁴⁵ Lettre à Louise Colet, 25 septembre 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 164.
- ⁴⁶ Lettre à Louise Colet, 13 décembre 1846, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 417-418.
- ⁴⁷ Lettre à Louise Colet, 14 juillet 1847, dans Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 462.
- ⁴⁸ Lettre à Louise Colet, 29 novembre 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 469.
- ⁴⁹ Lettre à Maurice Schlésinger, fin mars-début avril 1857, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 701.

- ⁵⁰ Lettre à Maxime du Camp, 26 juin 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 114.
- ⁵¹ René Passeron, *Recherches poïétiques*, Paris, Éd. Klincksieck, 1975, p. 14.
- ⁵² Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 75.
- ⁵³ Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 243.
- ⁵⁴ Lettre à Louise Colet, 2 mai 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 83.
- ⁵⁵ Lettre à Louise Colet, 3 juillet 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 122.
- ⁵⁶ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 11.
- ⁵⁷ Lettre à Louise Colet, 17 février 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 246.
- ⁵⁸ Lettre à Louise Colet, 19 septembre 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 159.
- ⁵⁹ Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 156.
- ⁶⁰ Jean D'Ormesson, *Une autre histoire de la littérature*, Paris, Éd. Nil, 1997, p. 247.
- ⁶¹ Lettre à Louise Colet, 7 octobre 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 170.
- ⁶² Lettre à Louise Colet, 9 octobre 1852, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 172.
- ⁶³ Lettre à Louise Colet, 15 janvier 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 238.
- ⁶⁴ Lettre à Louise Colet, 6 avril 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 296.
- ⁶⁵ Lettre à Louise Colet, 10 avril 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 301.
- ⁶⁶ Lettre à Louise Colet, 13 avril 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, pp. 304-305.
- ⁶⁷ Lettre à Louise Colet, 15 juillet 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 386.
- ⁶⁸ Lettre à Louise Colet, 7 septembre 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 426.
- ⁶⁹ Lettre à Louise Colet, 12 octobre 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 449.
- ⁷⁰ Geneviève Bollème, *La Leçon de Flaubert*, Paris, Éd. Juillard, 1964, p. 203.
- ⁷¹ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style*, Paris, Éd. Plon, 1935, p. 266.
- ⁷² Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 418.
- ⁷³ Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 205.

Références bibliographiques :

- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1970.
- Idem, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
- Bollème, Geneviève, *La Leçon de Flaubert*, Paris, Éd. Juillard, 1964.
- D'Ormesson, Jean, *Une autre histoire de la littérature*, Paris, Éd. Nil, 1997.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, 4 vol., édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Éd. Gallimard, 1973-1998.
- James, Henry, *Gustave Flaubert*, Paris, Éd. l'Herne, 1969.
- Mavrodin, Irina, *Poietică și poetică*, București, Éd. Univers, 1982.
- Passeron, René, *Recherches poïétiques*, Paris, Éd. Klincksieck, 1975.
- Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 1954.
- Thibaudet, Albert, *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style*, Paris, Éd. Plon, 1935.
- Valéry, Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, Éd. Gallimard, 1938.
- Idem, *Cahiers II*, Paris, Éd. Gallimard, 1974.

La folie - au-delà du fantastique dans l'œuvre de Maupassant

Ana VASII

Université « Lucian Blaga » de SIBIU
rhoaion@yahoo.co.uk

Résumé : L'article se propose de présenter la façon dont Maupassant a réussi, d'une manière sublime, à transmettre dans *Le Horla* ses sentiments, ses angoisses, plus précisément. Sous le masque du fantastique, d'un personnage fou, se cache la vraie maladie de l'auteur : une obsession que génère sa propre folie. Ce sont les signes de cette maladie qu'on a cherché, en analysant les moyens littéraires (stylistiques, etc.) par lesquels l'auteur *écrit* son état mental. Bref, on peut identifier une poétique de la folie (l'idée appartient à Saad Gaddar) autour de cette problématique d'écrire la folie.

Mots-clés : folie, fantastique, imaginaire, métaphore

La folie comme thème ou sujet dans le monde littéraire de Maupassant est certainement envisagée sous divers aspects : obsession, pulsion, inconscient, violence, perversion, angoisse, solitude, etc. Mais en réduisant tout à l'univers maupassantien on risque de laisser échapper la signification et la diversité spécifiques à chaque texte, et encore d'ignorer sa valeur littéraire. *Le Horla* (de 1887), qu'on considère comme le chef-d'œuvre fantastique de Maupassant, est-il ainsi un texte qui dépeint la folie et la perversion mentale comme on l'imagine, semble-t-il, un peu inconsidérément ?

Certainement pas ! L'écrivain a cherché les nuances du fantastique, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. L'auteur insiste sur l'effet provoqué chez le lecteur : surtout sur l'hésitation et la peur. Pour atteindre ce but, il s'agit d'ébranler les cadres de pensée qui déterminent ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, dans la mesure où l'on ne dépasse pas la « limite du possible », parce

que dans l'ère du positivisme, on ne croit plus aux superstitions anciennes et l'auteur même avoue dans un article : « Lentement, depuis vingt ans, le surnaturel est sorti de nos âmes. Il s'est évaporé comme s'évapore un parfum quand la bouteille est débouchée. En portant l'orifice aux narines et en aspirant longtemps, longtemps, on retrouve à peine une vague senteur. C'est fini. » [Maupassant 1883] Ici, on peut constater que dans le vocabulaire de Maupassant, fantastique, surnaturel, mystérieux sont à peu près équivalents. Ainsi faudrait-il ne pas ignorer que Maupassant prédit « la fin de la littérature fantastique » [Ibid.] dans un avenir proche. On voit là une implication stricte de la logique positiviste et rationaliste. Dans ce contexte, il semble que Maupassant lui-même n'a pas l'intention délibérée d'écrire des contes intitulés « fantastiques ». On peut se poser donc une autre question : les contes concernant la folie sont-ils des contes fantastiques ?

Il ne s'agit pas ici de préciser rigoureusement la définition des contes fantastiques de Maupassant mais de repérer et de tracer le trajet de l'auteur qui ne cesse d'explorer le monde de la folie et du fou, et dont un point d'arrivée nécessaire est la troisième version du *Horla*. Il existe là à la fois continuité et rupture, ce qui rend plus riche et plus intéressant le monde littéraire de Maupassant. On remarque de plus que Maupassant a laissé une dizaine de contes qui posent la folie comme thème central, surtout de 1882 à 1887, moments de pleine activité de l'écrivain.

Le Horla et les contes précédents sont étroitement liés en fait avec le thème de la folie, car voir l'invisible, cette expérience anormale, renvoie inévitablement au doute de la raison. *Lettre d'un fou*, récit écrit avant *Le Horla*, parle de la folie comme obsession tenace et hallucination, tandis que *Le Horla* (de 1886) concrétise l'hypothèse d'un être nouveau. Dans le récit de la troisième version, l'auteur mélange les deux aspects de sorte que le récit devient plus ample et plus compliqué. Le récit prend ici la forme du journal, mais, à la différence des autres récits de ce type, sans aucun intermédiaire entre le texte et le lecteur, c'est-à-dire que le texte se compose du « journal » seul ; l'auteur confronte le lecteur à un discours nu, sans commentaire ni explication. Le lecteur doit juger ce que le diariste note de jour en jour.

La folie surgit dans le texte d'abord pour expliquer des expériences incompréhensibles : « Alors, j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse (...) » [Maupassant 1994, 45] Ce narrateur peut se caractériser, comme d'autres personnages des récits rétrospectifs par la volonté de réduire l'inexpliqué à l'explicable. Il ne cesse de se rendre compte des choses autour et chez lui : « Je ne serais (...) qu'un halluciné raisonnant. Un trouble inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essaient de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes (...) »

[*Ibid.*, 61] Toutefois ces explications restent imprécises et ambiguës ; les adjectifs « mystérieuse » et « inconnu » explicitent les limites de la science et, malgré le narrateur, introduisent dans le texte des éléments incertains pour le lecteur. L'alternance entre l'affirmation (« je suis fou ! ») et la négation (« je ne suis pas fou ») provoque aussi l'étrangeté, ce qu'on ne rencontre jamais dans les récits précédents.

Par ailleurs, après s'être convaincu de l'existence du Horla, le narrateur cesse de soupçonner sa propre folie. C'est à ce moment que la narration du héros révèle d'autres bizarreries en suggérant implicitement la possibilité de la folie. La syntaxe devient hachée avec de nombreux points d'interrogation, d'exclamation et de suspension. Le ton devient exalté et délirant. De plus, la hantise du Horla convoque toutes sortes d'explications possibles pour justifier cet être nouveau, la superstition, le magnétisme, le darwinisme vulgarisé, comme si le narrateur avait besoin de cet être menaçant. Il décide enfin de se révolter et se dit : « Qu'ai-je donc ? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai ! » [*Ibid.*, 71] L'effondrement de la logique (comment peut-on tuer son âme ?) fait douter le lecteur de la raison du narrateur. C'est ainsi que le discours du *Horla* semble appartenir à celui de la folie jusqu'à un certain degré.

Néanmoins l'affaire n'est pas si simple. L'absence de garantie de la folie fait que l'interprétation du lecteur reste hypothétique et incertaine : le lecteur doit se poser sans cesse des questions sur la signification et la véracité de ce qu'il lit. Dans un monde où les limites entre la raison et la folie se dissolvent complètement, on doit douter de son jugement et de son interprétation devant le cas auquel on se confronte. Telle est la conception, semble-t-il, que l'auteur conçoit à travers la diversité des approches pour atteindre le secret du psychisme humain et de la folie. Ce n'est plus la question de la psychopathologie, mais de la littérature, plutôt de la lecture.

Si, au lieu d'envisager la folie comme préoccupation de l'auteur, on veut l'examiner par le biais de la construction des œuvres et de la diversité d'approche face à l'univers de la folie, la classification la plus simple et la plus nette est celle des modes de présentation. L'alternance surtout entre la première et la troisième personne de la narration permet de mettre en relief l'enjeu du récit. Selon G. Genette, cette distinction relève de celle existant entre le narrateur *homodiégétique* et le narrateur *hétérodiégétique*. [Genette 1972, 252] Mais il semble pertinent de dire que l'auteur décrit la folie *objectivement* à la troisième personne et, au contraire, qu'il s'agit de la *subjectivité* d'un fou quand le récit est narré à la première personne, comme dans ce cas.

Dans ce sens, un lieu où s'inscrit la subjectivité de l'écrivain est celui des figures rhétoriques. L'écriture de Maupassant en tant qu'utopie privilégie le pôle métaphorique. La comparaison est l'une des figures la plus utilisée dans le récit. Même si elle ne peut être un trope comme la métaphore, cette figure par son mécanisme crée le fantastique, puisqu'elle « est composée de deux unités sémantiques incompatibles rapprochées à l'intérieur de la phrase ». [Gaddar 2007, 308] Ce rapprochement de deux axes sémantiques différents produit le fantastique : « On y voyait comme en pleine jour, et je ne me vis pas dans la glace ! » [Maupassant 1994, 72] ou « ... et j'attends le sommeil comme on attendrait le bourreau ». [*Ibid.*, 39] L'incompatibilité entre le comparant « bourreau » et le comparé « sommeil » abolit le rôle de relation logique que l'outil de comparaison (comme) est sensé assumer et crée le fantastique. La comparaison métamorphose les objets. Ainsi la cousine du narrateur, madame Sablé voit dans la carte de visite, comme dans un miroir, son cousin : « Donc elle voyait dans cette carte, dans ce carton blanc, comme elle eût vu dans une glace. » [*Ibid.*, 53]

Maupassant utilise aussi des métaphores même si leur nombre reste relativement faible par rapport aux comparaisons. Les métaphores qui frappent particulièrement l'attention du lecteur sont ce que Saad Gaddar nomme dans une étude sur l'œuvre de Maupassant « les métaphores de la folie ». [Gaddar, *op. cit.*, 310] Par cette appellation on désigne l'ensemble des métaphores qui traduisent soit un trait caractéristique de la folie soit un discours sur la folie. Dans la première catégorie on a des métaphores qui expriment la perte de la notion du temps comme dans cette métaphore où les nuits sont personnifiées en des monstres dévorateurs de tout ce qui est diurne : « Ce sont mes nuits qui mangent mes jours » [Maupassant 1994, 44] ou la perte des repères comme dans cette métaphore du vertige : « ... les arbres dansaient ; la terre flottait... » [*Ibid.*, 40] Dans la deuxième catégorie, on a des métaphores qui préavisent les impressions d'un fou et annoncent le danger d'une « démence menaçante », comme dans cette métaphore où la folie est comparée à un océan tumultueux et effrayant : « ... et soudain, leur pensée, touchant l'écueil de leur folie, s'y déchirait en pièces, s'éparpillait et sombrait dans cet océan effrayant et furieux, plein de vagues bondissantes, de brouillards, de bourrasques, qu'on nomme "la démence". » [*Ibid.*, 61]

Le personnage fou, menacé dans son être, ne peut que renvoyer une image angoissante, la métaphore la plus évidente d'une pensée en voie de désagrégation et d'anéantissement fournie par l'image de la « crevasse profonde » engendrée par le trouble : « ... ce trouble aurait déterminé dans mon esprit, dans l'ordre et la logique de mes idées, une crevasse profonde. » [*Ibid.*, 61-62]

Les oxymorons, les alliances de deux termes juxtaposés mais incompatibles, malgré leur emploi rarissime créent aussi le fantastique : mort-vivant, « voir l'Invisible » et, à un certain degré, le Horla (dans l'acception de hors-là) engendrent l'irrationnel et connotent par leur emploi une symbolisation antithétique du sujet. Toutes ces figures rhétoriques et cette expressivité hautement chargée d'angoisse existentielle participent à la poésie de la folie, qui au moyen de l'imaginaire privilégie l'exploration de l'univers intérieur et lui permet d'écrire ses hantises.

L'écriture étant un refuge qui protège l'auteur de l'abîme, elle est le moyen de douter de la réalité en la faisant contester par la folie car qui, mieux que le fou, peut contester le monde basé sur la raison ? L'œuvre de Maupassant est émouvante parce qu'elle emmène le lecteur vers les frontières de la déraison et suscite en lui l'écho de sa chute et les traces de sa déperdition. Dans ce sens, l'auteur écrit dans *Le Gaulois* : « Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar. » [Maupassant 1883] C'est exactement avec cette instabilité, avec cette confusion que Maupassant joue, pour faire deviner la folie au-delà du fantastique.

Références bibliographiques :

- Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José-Corti, 1994.
- Freud, Sigmund, *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Ed. Payot, 1978.
- Gaddar, Saad, *Figures et poésie de la folie dans les contes cruels et fantastiques de Maupassant*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- Maupassant, Guy de, *Le Horla*, première et deuxième version, suivi de « Lettre d'un fou », présentation et notes de Martine Bercot, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche », 1994.
- Idem, « Le Fantastique » (Chronique), *Le Gaulois*, 7 octobre 1883, <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>.

Les auteurs

ARDELEANU, Mircea – maître de conférences en littérature française du XX^e siècle au Département d'Études françaises et francophones de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Docteur ès lettres avec la thèse *La dynamique réflexive. Recherches sur le descriptif dans l'œuvre romanesque de Georges Perec* (directeur de thèse Alexandru Călinescu, Université « Al. I. Cuza » de Iassy), publiée sous le même titre en 2003. Auteur d'*Introduction à l'œuvre romanesque de Georges Perec* (2002), de *Roman, société, idéologie* (2005) et de divers ouvrages, essais et articles en littérature et en civilisation françaises, en histoire de la francophonie roumaine, en poésie et en traductologie.

AUDET, Sylvain – lecteur français à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu.

BARON, Dumitra – maître-assistante au Département d'Études françaises et francophones de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu, secrétaire du Conseil Scientifique de la Faculté de Lettres et Arts. Docteur en littérature comparée de l'Université de Nice et de l'Université de Craiova, auteur d'une thèse sur *Les matériaux intertextuels anglo-américains dans l'œuvre de Cioran* (sous la direction de Madame Irina Mavrodin et de Madame Sylvie Ballestra-Puech), soutenue à l'Université de Nice en décembre 2006. Ses recherches et ses publications portent sur l'intertextualité, la poétique, l'écriture de Cioran et de Marguerite Yourcenar et sur la traduction. Traducteur de l'anglais et du français en roumain.

BRUNET, Solène – lecteur français à l'Université « Babeş-Bolyai » de Cluj-Napoca.

COMŞA, Dorin – maître-assistant titulaire au Département d'Études françaises et francophones de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Ses compétences dans le domaine de l'enseignement universitaire sont : les littératures francophones, la littérature québécoise, les théories de la narration appliquées au roman contemporain français et québécois, la culture et civilisation françaises modernes. Ses recherches se concentrent plus spécialement sur l'étude de la narration (l'écriture de soi, l'autobiographie et l'autofiction) et les littératures francophones. Il a obtenu le titre de docteur ès lettres en 2004 à l'Université de Limoges avec la thèse *Identité et altérité : perspectives sur la narration et les instances narratives dans les romans d'Hubert Aquin*.

DEAC, Cornelia-Mariana – doctorat en philologie avec la thèse : *Évolution des formes narratives dans l'oeuvre de Petru Dumitriu*. Domaine de compétence : la littérature de l'exil, en général, thèmes liés à l'exil, l'exil roumain d'expression française : Petru Dumitriu. Stages d'études doctorales (1995-1997) pour une théorie générale de l'exil en littérature, à Bordeaux III, département de littérature comparée. Dans le domaine de la théorie littéraire et de l'herméneutique narrative, ses travaux se dirigent vers une perspective sémiotique sur la littérature. Elle a fait aussi des recherches dans le domaine du structuralisme et de la nouvelle critique française. Les résultats théoriques et pratiques dans ce domaine sont réunis dans l'étude: *La nouvelle critique française : approches et perspectives*, 1986, 180 p., mémoire de maîtrise pour l'enseignement de la littérature française.

FOFIU, Rodica – enseigne la littérature française moderne au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de Sibiu. Elle est l'auteur d'une thèse sur Mircea Eliade : *La poétique du fantastique chez Mircea Eliade*, d'une vingtaine d'articles publiés dans *L'Approche Poïétique/Poétique, Transilvania, Approches critiques - Cioran*, etc. Ses domaines d'intérêt sont la littérature fantastique, la civilisation et la littérature française, la poétique, la littérature comparée et la traduction littéraire.

LUCACI, Dorica – chercheur-associé à l'ITEM/CNRS/ENS (l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes) de Paris, docteur en littérature comparée de l'Université de Timișoara (*Temporalité, autobiographie et identité narrative chez Alain Robbe Grillet et Nathalie Sarraute*), prépare actuellement une thèse de doctorat à l'Université Paris 3 sur *le Bilinguisme et genèse de l'écriture dans les essais et les Cahiers de Cioran*, sous la direction de Jacques Lecarme. Auteur de plusieurs études portant sur le roman et l'autobiographie au XX^e siècle (domaines français et roumain), le multilinguisme et la genèse du texte, le Nouveau Roman, Cioran, l'expérience du Goulag dans la conscience roumaine et est-européenne.

MAVRODIN, Irina – poète, essayiste, traductrice, professeur universitaire. Ses principaux livres de poésie sont : *Poeme* (1970), *Reci limpezi cuvinte* (1971), *Picătura de ploaie* (1987), *Vocile* (1998), *Punere în abis* (2000), *Capcana/Le Piège* (édition bilingue, 2002), *Centrul de aur* (2003), *Uimire/Étonnement* (édition bilingue, 2007). Parmi ses volumes d'essais les plus connus, dont la plupart ont été réédités, nous citons : *Spațiul continuu* (1972), *Romanul poetic* (1977), *Modernii, precursori ai clasicilor* (1981), *Poietică și poetică* (1982), *Stendhal – scriitură și cunoaștere* (1985), *Punctul central* (1987), *Mâna care scrie* (1994), *Uimire și poiesis* (1999), *Operă și monotonie* (2004), *Despre*

traducere, literal și în toate sensurile (2007), *Cioran sau Marele Joc/Cioran ou le Grand Jeu* (édition bilingue, 2008). Traductrice roumaine du cycle romanesque *À la recherche du temps perdu* de Proust, et aussi de Mme de Sévigné, de Mme de Staël, Aloysius Bertrand, Albert Cohen, Flaubert, Gide, Camus, Montherlant, Blanchot, Ponge, Cioran, Bachelard, Ricœur, Genette et bien d'autres encore. Spécialiste également de la littérature française du XX^e siècle, de la poïétique et de la poétique, elle a enseigné, jusqu'en 1985, à l'Université de Bucarest, et, à partir de 1992, elle donne des cours aux Universités de Craiova, Sibiu, Suceava, Braşov. Coordinateur de doctorats. Membre de l'Union des Écrivains de Roumanie, du PEN Club de Roumanie, elle a été plusieurs fois primée pour ses ouvrages et ses traductions : Prix de l'Union des Écrivains de Roumanie pour la poésie, pour l'essai et pour la traduction ; Prix de l'Académie Roumaine pour l'essai, etc. Directeur de la collection « Lettres Roumaines » chez Actes Sud (France) (1993-2002), éditeur senior de la revue *Secolul 21*, directeur fondateur et coordinateur d'autres publications dont les revues *Atelier de traduction* et *L'Approche Poïétique/Poétique*. Présidente de l'Association internationale « Les amis d'Emil Cioran » et membre fondateur du Colloque international « Emil Cioran » de Sibiu (15^e édition). Décorée, par l'État français, de l'Ordre « Chevalier des Arts et des Lettres » et, par l'État roumain, de l'Ordre « Steaua României în gradul de Cavalier ».

MIHULECEA, Maria-Rodica – maître de conférences au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu, où elle enseigne la phonétique et la morphosyntaxe. En 2003 elle a soutenu une thèse de doctorat : *L'infinifitif – perspective sémantique et stylistique*, visant le comportement de l'infinifitif des deux points de vue, en français et en roumain. Ses domaines d'intérêt sont surtout le verbe (aspects morphosyntaxiques et stylistiques), la stylistique et le langage de la publicité. Ses articles publiés en sont la preuve. Elle est membre ARDUF.

MILCU, Marilena – maître-assistante au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Elle dispense des cours de traductions simultanées et consécutives et de langages de spécialité. Ses domaines d'intérêt sont, outre la pratique et la théorie de la traduction, la littérature de la génération éthique de 1930 et la didactique de la langue française.

MILLET, Olivier – ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de lettres classiques et docteur ès lettres, professeur de littérature française de la Renaissance à l'Université Paris XII, membre du Conseil d'administration de la Société d'Histoire Littéraire de la France, membre du Comité de la Société de l'Histoire du Protestantisme français, membre du Comité National de la

Recherche Scientifique, membre de l'équipe de recherche Elisem (Paris-XII). Il est auteur de : *Calvin et la dynamique de la parole, Etude de rhétorique réformée*, Genève, Editions Slatkine, 1992, *Dictionnaire des citations*, Paris, Le Livre de poche, 1992, *La Première réception des Essais de Montaigne (1580-1640)*, Paris, Champion, 1995. Il est également coéditeur, avec Philippe de Robert, de *Culture Biblique*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Premier Cycle », 2001, et, avec Geneviève Hasenohr, de Marguerite de Navarre : « *Œuvres Complètes, IV, Théâtre* », Paris, Honoré Champion, 2002. Travaux personnels en cours d'édition : *Calvin* dans la collection de La Pléiade (Gallimard), *Œuvres complètes de Joachim Du Bellay* (Champion).

MLADIN, Ionela-Gabriela – enseigne le français au gymnase à Sibiu. En 2008, dans le cadre du Colloque International « Emil Cioran » elle a eu une communication intitulée *Le principe de contradiction chez Cioran. Analyse sémiotique, appliquée aux « Syllogismes de l'amertume »*. Elle est également en première année de maîtrise en traductologie française.

MUREȘAN, Ana-Ruxandra – prépare un master en traductologie et interprétariat à la Faculté de Lettres et d'Arts de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. En 2005 elle a participé au Programme de marketing dans l'économie de marché en transition (France), et en 2006, elle a bénéficié d'une bourse d'études Socrates/Erasmus (Belgique). Ses domaines d'intérêt concernent l'étude des interférences culturelles au niveau de la traduction et l'analyse des ressemblances inattendues entre des concepts apparemment opposés.

NECHIT, Diana – maître-assistante au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de Sibiu. Elle dispense des cours de théorie de la communication et de théorie de la presse. Elle prépare un doctorat en dramaturgie française contemporaine sur Bernard-Marie Koltès.

OPREA, Maria-Otilia – assistante au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. Elle possède une double formation : théologique et philologique. Elle prépare une thèse de doctorat en philologie sous la direction de Mme Irina Mavrodin. Ses domaines d'intérêt sont la théologie, la spiritualité chrétienne, la langue et la littérature françaises, la traductologie, l'étymologie, la poésie.

PÎRVU, Maria Cristina – a soutenu sa thèse de doctorat *Un problème du faire artistique : la répétition. Approche poïétique/poétique de l'œuvre de Michel Butor*, sous la direction de Madame Béatrice Bonhomme et de Madame Irina Mavrodin (2005). En tant que chercheur post-doctorant (2007) dans

le cadre du laboratoire CTTEL (Université de Nice), elle a travaillé sur un projet d'itérologie visant l'organisation d'un colloque et d'une exposition Michel Butor (avril 2008). Ses articles portent sur la poétique/poïétique des textes, sur le rapport entre la philosophie et la littérature, mais aussi sur l'anthropologie de l'écriture et sur le rapport entre la littérature et les arts.

VAIDA, Emilia-Ioana – assistante au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de Sibiu ; elle prépare une thèse sur la *Correspondance* de Flaubert. Ses domaines d'intérêt sont, outre la littérature française du XIX^e siècle, la pratique et la théorie de la traduction, la civilisation et les mentalités françaises, le français comme langue étrangère.

VASII, Ana – étudiante en master, première année, dans le cadre de la Faculté de Lettres et d'Arts de Sibiu.

ZAHARESCU, Lucia – maître de conférences au Département d'Études françaises et francophones de la Faculté de Lettres et d'Arts de Sibiu. Elle dispense des cours de syntaxe de la phrase française, de grammaire comparée, de grammaire textuelle, d'énonciation, de pragma- et sociolinguistique, de français québécois. Livres et supports de cours et d'autres activités dans ses domaines d'intérêt : linguistique française et linguistique comparée (*La concordance des temps en roumain et en français ; valeurs stylistiques*, Sibiu, 2005, 191 p.) et participation à des séminaires universitaires de Constanța en 1997, 1998, 2000, 2001 ; théorie et pratique de la traduction (traduction d'un manuscrit inédit de Mircea Eliade, *Note asupra simbolismului acvatic*, Cluj, 2002, 52 p.) ; francophonie, français québécois et politiques linguistiques (*Le français québécois au cœur de la francophonie*, Sibiu, 2005, 346 p.). Participation à des conférences internationales à Belgrad, Grainau, Brno, Bucarest, Paris, Pécs, Debrecen, Cracovia, Beijing, Rab, Lisbonne, Iași, etc. Publication d'une vingtaine d'articles, études et communications en Roumanie et à l'étranger). Membre de l'Association Roumaine des Départements des Universités Francophones (ARDUF), de l'Association d'Études Canadiennes en Europe Centrale (AECEC) et de l'Association Internationale des Études Québécoises (AIEQ). Récipiendaire de bourses de complément de spécialisation et de recherche offertes par le Conseil International d'Études Canadiennes d'Ottawa.